

MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR NEUE MUSIK

FEBRUAR 2/1960

DER MELOSVERLAG MAINZ

MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR NEUE MUSIK

Unter Mitwirkung von Dr. Gerth-Wolfgang Baruch herausgegeben von Dr. Heinrich Strobel

Erscheint Mitte jeden Monats. Preis: jährlich (12 Hefte) 14,- DM, halbjährlich 7,20 DM, vierteljährlich 3,75 DM zuzüglich Porto und Versandkosten. Einzelheft 1,50 DM. Im Falle höherer Gewalt keine Ersatzansprüche. — Erscheinungsweise: monatlich je ein Heft, im Sommer gelegentlich Doppelhefte. — Anschrift der Schriftleitung für Sendungen, Besprechungsstücke usw.: MELOS-Verlag, Mainz, Weihergarten 12, Telefon 2 43 43. Manuskripte, Noten und Bücher werden nur zurückgesandt, wenn Rückporto beiliegt. — Abdruck der Beiträge nur mit Genehmigung des Verlages. — Druck: Mainzer Verlagsanstalt Will und Rothe KG., Mainz.

INHALT DES ZWEITEN HEFTES

Pierre Boulez: Alban Berg heute gesehen	33
Willi Reich: An der Seite von Alban Berg	36
Theodor W. Adorno: Bergs Lulu-Symphonie	43
Das neue Buch	46
Schönbergs „Moses und Aron“ analysiert / Handwerkslehre der Zwölftonkomposition	
Blick in ausländische Musikzeitschriften	47
Melos berichtet	47
Bergs „Lulu“ in Frankfurt / Mainzer Opernpublikum plädiert für „Wozzeck“ / Zwei neue Ballette in Wuppertal: Fortners „Flamingos“ und Spitzmüllers „Construction humaine“ / „Symphonie für großes Orchester 1957“ von Thomas Christian David in Karlsruhe uraufgeführt	
Berichte aus dem Ausland	51
„Wozzeck“ unter Bour in Straßburg / Angelo Paccagninis Einakter „Seine Gründe“ in Bergamo / Uraufführung in Genf: Weihnachtsoratorium von Frank Martin / Besançon setzt neue Musik auf sein Festspielprogramm / Festival zeitgenössischer Musik in Buenos Aires / Roberto Gerhards Zweite Sinfonie, uraufgeführt in London / Erfreuliche Aktivität in den Niederlanden	
Blick in die Zeit	57
Sellner geht nach Berlin / Ein Trauerspiel / Neue Musik ist gar nicht „neu“ / Sechs Architekten spielen mit Bauklötzen	
Neue Noten	62
Notizen	63
Bilder:	
Alban Berg, Totenmaske (Denloch) / Alban Berg, Gemälde von Arnold Schönberg / „Lulu“ in Frankfurt (Englert) / „Wozzeck“ in Mainz (Zapp) / „Construction humaine“ von Spitzmüller in Wuppertal (Knipping) / „Le sue ragioni“ von Angelo Paccagnini in Bergamo (Wells) / Lincoln Center, New York (Stoller)	
Die drei Skizzen zu „Lulu“ von Alban Berg veröffentlichen wir mit freundlicher Genehmigung des Besitzers, Dr. Willi Reich in Zürich. Das Berg-Bild von Arnold Schönberg, das im Historischen Museum, Wien, hängt, wird mit Genehmigung des Max-Hesse-Verlages aus dem Buch „Alban Berg“ von Konrad Vogelsang, reproduziert.	

Anzeigen: laut Preisliste: 1/10 Seite = 20,- DM, 1/1 Seite = 300,- DM, Seitenteile entsprechend. Beilagen möglich. Verbilligte Gelegenheitsanzeigen laut Tarif. — Zahlungen: auf Postscheckkonto Stuttgart 310 38, auf Konto Nr. 155 10 bei der Commerzbank AG in Mainz oder durch Postanweisung an den MELOS-Verlag. — Bezug: durch jede Musikalien- oder Buchhandlung oder direkt vom MELOS-Verlag. — Bezugsbedingungen im Ausland: USA: 1 Jahresabonnement = 12 Hefte \$ 4,75 (einschl. Porto); Großbritannien: 1 Jahresabonnement = 12 Hefte £ 1.14,0 (einschl. Porto). Bestellungen an den MELOS-Verlag, Mainz, Weihergarten 12.

Alban Berg heute gesehen

Pierre Boulez

Unser Freund Pierre Boulez hat für die musikalische Enzyklopädie der Edition Fasquelle in Paris u. a. einen umfangreichen Beitrag über Alban Berg geschrieben, aus dem wir mit freundlicher Genehmigung des Verlags und des Autors die wichtigsten Abschnitte zum erstenmal in deutscher Sprache veröffentlichen.

Nach Aussagen seiner Freunde und Bekannten war Berg ein Mensch von außerordentlicher Anziehungskraft. Er war groß und hatte aristokratische Gesichtszüge: Man sah in ihm einen der Vertreter des Wiener Großbürgertums und der Verfeinerung, die es seinem Wesen aufprägen konnte. Die Bilder, die man von ihm hat, offenbaren eine unbestreitbare Liebenswürdigkeit. Der Hauptzug seines Charakters war die Treue gegenüber seinen Freunden; er verehrte leidenschaftlich Schönberg, der Bergs kompositorische Begabung zu erwecken und sie in überzeugendster Weise zu verherrlichen vermocht hatte. Die Beziehungen zu Webern dauerten von ihrer gemeinsamen Lehrzeit an bis zum Tode; man muß nachdrücklich darauf hinweisen, wie hoch sie sich gegenseitig schätzten, obwohl ihre Kunstanschauungen wenig Gemeinsames hatten. Berg war in seiner Ehe sehr glücklich und führte ein zurückgezogenes Leben, das er hauptsächlich seinen Kompositionen widmete; er hatte zahlreiche Schüler, da er seit 1919 Kompositionsunterricht erteilte. Seine Schüler sahen in ihm nicht nur einen Lehrer, sondern einen wirklichen Freund, der alles daran setzte, ihnen bei der Suche nach ihrer eigenen Persönlichkeit behilflich zu sein.

Wir müssen auch über Bergs Begabung zum Polemisieren sprechen. Er schrieb eine Reihe von brillanten Artikeln, die man unbedingt einbeziehen muß, wenn man Bergs überaus fesselnde Persönlichkeit begreifen will. Diese Artikel bestehen bald aus Analysen, bald aus heftigen, mit einem sarkastischen Humor geführten Polemiken, bald aus Erläuterungen, Rechtfertigungen oder An-

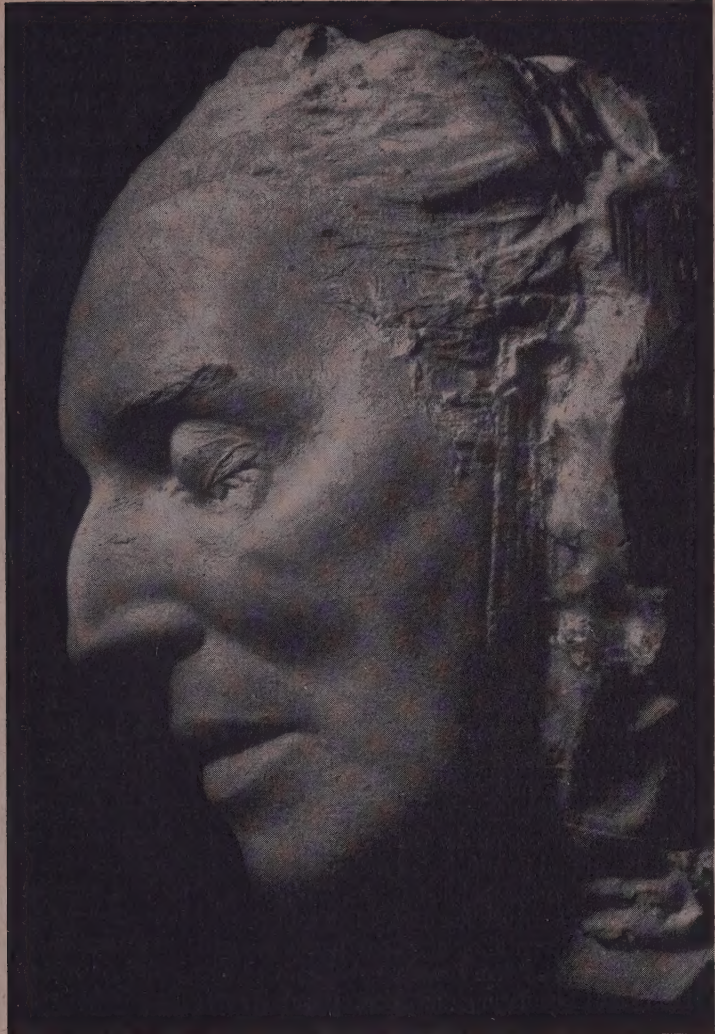
gaben über seine eigenen Werke. Die von ihm veröffentlichte Antwort an Hans Pfitzner wird als Musterbeispiel eines gegen den abgestandenen Akademismus gerichteten Pamphlets bleiben. Anlässlich des „Kammerkonzerts“ sandte er an Schönberg eine Analyse des Werkes, in der die solide klassische Bildung, die ihm sein Lehrer mitgegeben hatte, klar zutage tritt.

Man hat oft behauptet, daß Bergs Oeuvre nur eine immense Oper sei; in der Tat hat es, im ganzen gesehen, einen höchst dramatischen, ja sogar paroxysmalen Charakter. Doch wird dieser Hang zum maßlosen Ausdruck der Spätromantik von einer bis zur höchsten Vielfältigkeit gesteigerten Sorge um die Form aufgewogen, so daß man kaum daran hätte denken können, diesen Weg weiterzugehen. Wenn man Bergs Entwicklung studiert, ist es schwer, sein dramatisches Werk von seinem instrumentalen zu trennen, da beide dieselbe Tendenz zum Tragischen und dieselbe Sorge um die Form aufweisen. Man hat auch behauptet, daß, wenn im Wiener Dreigestirn Schönberg gewissermaßen das Zentrum repräsentierte, Webern immer nach den radikalsten, zukunftsweisendsten Lösungen strebte, während sich Berg, aus Neigung sowie aus Temperament, als eine Art Bindeglied mit der Vergangenheit betrachtete. Gewiß ist Bergs Schaffen vom Anfang bis zum Ende durchaus von der spätromantischen Tradition bestimmt; es steht besonders unter dem Einfluß von Mahler und der Jugendwerke Schönbergs. Berg ist mit der österreichischen Entwicklung der Musik verbunden geblieben; man kann sogar sagen, mit ihrer wienerischen Prägung. Außerdem findet man bei ihm einen gewissen Hang zum Zitat, sowohl eines musikalischen Textes (erste Takte des „Tristan“, Volkslieder) als auch einer bestimmten Orchesterform (Orchesterbesetzung der „Kammersinfonie“ von Schönberg für eine der Hauptszenen des „Wozzeck“); und wenn er schließlich Variationen über einen Choral von Bach schrieb, versuchte er durch einen ziemlich geschickten Trick eine Synthese von tonaler und atonaler Welt herzustellen, indem er die vier ersten Noten des Chorals den vier letzten der dem Violinkonzert zugrunde liegenden Reihe gleichsetzte.

Aus allen diesen Gründen scheint Berg heute eine bei weitem größere Popularität als Webern erlangt und sogar den Ruhm Schönbergs übertroffen zu haben. In vielen musikalischen Kreisen, die der Wiener Schule im allgemeinen und besonders ihrem theoretischen Denken widerstrebend gegenüberstehen, hat man Berg als das einzige Genie betrachtet, das genügend „Musiker“ ist, um „Musik“ zu schreiben, obwohl er von Grundsätzen ausgeht, die nichts weniger als „musikalisch“ sind; daher der angebliche Vorrang der Freiheit vor der Strenge, des Genies vor der Schulmeisterei — als ganz sonderbare Feststellungen von Beobachtern, die sowohl den psychologischen wie den technischen Bau eines so vielseitigen Oeuvre kaum begreifen können. Kurz, man machte aus diesem Komponisten einen Bürgen in den Händen der anständigen Leute, die sich manchmal amüsieren, ihre Nase in die Avantgarde zu stecken, und die von diesen Streifzügen in ferne Lande zwar bewegt, aber beruhigt zurückkehren.

Es ist bemerkenswert, festzustellen, daß sich die jungen Komponisten trotz dieser Neigung des Publikums nicht vorwiegend zu Berg wandten, als sie das Gesamtwerk der drei Wiener Musiker entdeckten. Bei Webern fanden sie bedeutende stilistische Tugenden, während Berg sie gewissermaßen mit einer zu vielschichtigen ästhetischen Bürde belastete, als daß er zum Ausgangspunkt ihrer eigenen Bemühungen hätte werden können. Er übte aber trotzdem einen eindeutigen Einfluß auf einige Komponisten der vorigen Generation aus, jedoch in ganz oberflächlicher Weise: der Expressionismus wird verwässert, um eine beharrliche Anhänglichkeit an die Tradition zu rechtfertigen. Es ist also seltsam, daß die große Persönlichkeit Bergs (damit meinen wir sein Genie, neue formale Beziehungen zu schaffen, deren Vielfältigkeit höchst bezeichnend ist) keine geistige Nachfolge hatte. Vielleicht ist heute die stilistische Fahndung zu scharf ausgeprägt, um bereits jetzt dieses Wuchern der Beziehungen, die bei Berg den Vorteil hatten, sich auf eine schon bestehende Sprache auszudehnen, aufnehmen zu können.

Bei einer Gesamtschau über Bergs Werk wird man erkennen, daß er einer der markantesten Komponisten seiner Zeit war. Durch die tiefe organische Vielfältigkeit, die er in seinen Werken bietet, sowie durch die starke dramatische Kraft, die er ihnen einhaucht, gelangt er zur höchsten



Alban Berg
Totenmaske

Meisterschaft in einer Sinngebung durch die Form. Die technischen Mittel, die er zum Beispiel im „Wozzeck“ anwandte, um die gespanntesten Situationen zu schildern, beruhen auf den strengsten Techniken. Als Beispiel dafür kann man vor allem die Fuge des zweiten Akts anführen, die so großartig das Sprunghafte des Gesprächs zwischen Wozzeck und seinen beiden Gegenspielern zum Ausdruck bringt. Wir haben bereits auf seine Neigung zum Zitat eines musikalischen Textes, einer Orchesterbesetzung, eines Volksliedes usw. hingewiesen. Dies hängt nicht nur von einer sogenannten dramatischen Geste ab; es beleuchtet im Gegenteil die Diskrepanz, die in Bergs Auffassung zwischen einer komponierten Musik und einer Art von musikalischem Klischee besteht; in dieser Hinsicht ist er mit dem Strawinsky einer bestimmten Periode zu vergleichen. Die Bühnenmusiken, die man häufig im „Wozzeck“ und in der „Lulu“ findet, müssen als Klischees verstanden werden, die dem musikalischen Aufbau organisch eingegliedert sind. Es handelt sich um einen dem musikalischen Text hinzugefügten Eigenwert, je nach der ästhetischen Bedeutung und der emotionellen oder anekdotischen Ausdruckskraft, die dieser Text bekommen soll. Wir stehen vor einer lyrischen Kunst, die es sich zur Aufgabe macht, vielschichtige Stilverbindungen herzustellen. Wenn man Webern und Berg mit den ihnen entsprechenden Dichtern vergleichen würde, so könnte man sagen, daß Weberns Konzeption mit den Sonetten von Mallarmé verwandt sei, wäh-

rend diejenige Bergs dem Geist von Lautréamont näherstünde. Daher ist Bergs Einfluß heute weniger entscheidend als der von Webern, trotz der augenblicklich größeren Wirkung seiner Musik. Es ist wahrscheinlich, daß Bergs Einfluß in nützlicher Weise spürbar werden kann, wenn sich die Stiltendenzen unserer Zeit stärker ausgeprägt haben. Es wäre jedenfalls falsch, in Berg nur einen von seinen Gegensätzen zerfleischten Helden zu sehen oder ihn nur als einen Nachfolger der Romantik zu betrachten, die als Vorbild nunmehr sinnlos wäre. Wenn man die Widersprüche, die den Schlüssel zu seinem Oeuvre bilden, in übertragenem Sinn auffaßt, wird man daraus eine sehr nützliche ästhetische Lehre ziehen können. Noch ist die Macht, die dieses Werk ausstrahlt, intakt, und eben dadurch stellt es einen unersetzlichen Wert in der Musik unserer Zeit dar.

Aus dem Französischen von Pierre Stoll

An der Seite von Alban Berg

Willi Reich

Arnold Schönberg sagte einmal: „Wenn man zu sehen darf, wie Gustav Mahler sich eine Krawatte bindet, kann man dabei mehr Kontrapunkt lernen als am Konservatorium in drei Jahren.“

An den tiefen Ernst, der sich hinter diesen Scherzworten verbirgt, mußte ich oft denken, wenn ich nach der ersten Schülerzeit bei Alban Berg immer häufiger auch außerhalb der Unterrichtsstunden zu ihm kommen und ihm in vielen mehr oder minder komplizierten Angelegenheiten des Alltags als „Famulus“ zur Seite stehen durfte. Die zahlreichen Briefe, die ich von ihm empfang, handeln zum großen Teil von solchen Angelegenheiten, und sie stärken die Erinnerung an den wunderbaren Menschen und Künstler, der auch in den scheinbar geringfügigsten Dingen wahrhaft „groß“ war, durch die Art, in der er sie ansah und in sein Leben aufnahm. Seine vornehme, von überlegener Selbstironie und gütigem Humor gegenüber anderen getragene Lebenskunst, die vom Krawattenbinden bis zu den schwierigsten ethischen und philosophischen Problemen reichte, hat mir auch für die Auffassung der Musik im allgemeinen viel mehr gegeben als aller Unterricht — selbst als der seinige, den er öfters mit Reminiszenzen aus seiner eigenen Studienzeit bei Schönberg zu würzen pflegte.

Als ich mich bei ihm als Schüler anmeldete und ihn zum erstenmal in seinem gemütlichen Heim im Wiener Außenbezirk Hietzing, Trauttmannsdorffgasse 27 (Schönberg pflegte, wenn er den Namen der Gasse schrieb, der orthographischen Sicherheit halber alle Konsonanten zu verdreifachen), besuchte, bot er mir zu Beginn des Gesprächs eine Zigarette an, und als ich sie mit dem Hinweis, ich sei Nichtraucher, ablehnte, fragte er in tiefer Beunruhigung: „Ja, wie komponieren Sie dann?“ Er, der in Perioden intensiver Arbeit eine Zigarette

nach der anderen rauchte (und dabei, gleich allen rauchenden Schülern, das Innere des Klaviers als Aschenbecher benützte), war sichtlich erleichtert, als ich ihm erklärte, ich hätte das Komponieren aufgegeben, nachdem ich entdeckte, daß alle meine bisherigen Schöpfungen rein epigonal erlauchten Vorbildern nachgebildet wären, und daß ich bei ihm, aus besonderem Interesse an der Methode, den ganzen Lehrgang, den er selbst bei Schönberg durchgemacht hatte, repetieren wollte. Er erblickte in dieser Resignation, wie er mir später öfters — teils ernsthaft, teils ironisch — sagte, einen starken Beweis meiner Begabung zum Musikkritiker. Für mich hatte mein Geständnis aber jedenfalls den Vorteil, daß sich Berg mir gegenüber in den Lektionen viel freier und unbefangener gab als gegen seine Kompositionsschüler, die er durch allzu häufige Hinweise auf sein eigenes Schaffen seine Überlegenheit nicht fühlen lassen wollte, um sie nicht zu entmutigen.

Im allgemeinen pflegte eine Unterrichtsstunde bei Berg etwa so zu verlaufen, daß er die mitgebrachten Aufgabenlösungen und Kompositionsversuche freundlichst entgegennahm, sie aufs Klavierpult legte und von oben herab überflog, wobei er es an zustimmenden und ermunternden Ausrufen allgemeiner Art, wie „Nicht übel!“, „Eine gute Idee!“, „Gar nicht schlecht!“, „Gut, gut!“ und dergleichen, nicht fehlen ließ. Dann ließ er den ob solcher Zustimmung natürlich hocherfreuten Schüler neben sich beim Klavier Platz nehmen und ging sein Machwerk Takt für Takt, Note für Note mit ihm durch, mit dem Ergebnis: daß unter Berücksichtigung seiner Korrekturen — das Notenblatt sah meistens wie ein wüstes Schlachtfeld aus — schließlich eine völlig andere Komposition dastand als die, welche der Schüler mitgebracht hatte. Dabei

zwanzigjährigen Bestehen des Verlages zu. Mir übergab er 1929 eine Faksimile-Kopie des Widmungsexemplars der beiden Lieder und gestattete, daß ich sie als Notenbeilage zu meinem ersten ihm gewidmeten biographischen Aufsatz veröffentlichte, erschienen Februar 1930 in der Zeitschrift „Die Musik“. Zu diesem Zwecke wurden die Lieder nach meinem Exemplar in Berlin in Kupfer gestochen. Als Berg aber den Bürstenabzug erhielt, nahm er darin — mit Stiften und Tinten in sechserlei Farben — derart zahlreiche Korrekturen vor, daß die Komposition wesentlich verändert und die Kupferplatten unverwendbar wurden. Das Ganze mußte, wenn die Veröffentlichung überhaupt zustande kommen sollte, neu gestochen werden. Ich war damals gerade in Berlin, als Bernhard Schuster, der Herausgeber der Zeitschrift und ein großer Verehrer der Kunst Bergs, seine Korrekturen erhielt. Er ließ mich rufen und erklärte mir, daß die Neuanfertigung der Platten für ihn einen erheblichen materiellen Verlust bedeute, den er aber gerne auf sich nehme, weil der mit den Korrekturen Bergs versehene Bürstenabzug völlig einzigartig sei und ihm eine wirkliche Freude bereite. Der neue Stich wurde so sorgfältig ausgeführt, daß Berg an dem vollendeten Druck nicht das geringste auszusetzen fand. Vielleicht sind jene drei Korrekturbogen in den nachgelassenen Papieren Schusters oder in den Archiven des Verlages Max Hesse noch vorhanden.

Solche strenge Selbstkritik läßt auch das klare Bewußtsein begründet erscheinen, das Berg von der Bedeutung und dem Wert seines von ihm als vollständig anerkannten Schaffens hatte und das in keiner Weise an eitle Selbstverherrlichung gemahnte. Unvergeßlich ist mir in dieser Beziehung der folgende Vorfall: Eines seiner Werke, ich glaube es waren die drei Bruchstücke aus „Wozzeck“, hatten bei der Aufführung in einer großen deutschen Industriestadt einen starken Publikumserfolg gehabt. Auch die Zeitungskritiken waren sehr günstig; nur ein einziger Rezensent hatte sein Lob durch die Bemerkung eingeschränkt, Berg lehne sich manchmal ein wenig an Herrn X an (Konservatoriumsdirektor jener Stadt und altangesehener konservativer Komponist). Berg war von dieser Bemerkung sehr tief berührt und ließ sich sogleich alles, was an Kompositionen des Herrn X, von dem er bis dahin keine einzige Note gekannt hatte, im Druck erschienen war, von den Verlagen kommen und studierte es gründlichst. Als ich ihn zu jener Zeit einmal besuchte, fand ich die gesammelten Werke des Herrn X im ganzen Zimmer ausgebreitet. Berg wies auf sie und sagte in seinem eleganten, etwas

lässigen Wienerisch: „Wann ich mich an den anlehn', fällt er ja um!“

Wie genau er aber innerhalb seines starken Selbstgefühls die Grenzen zu wahren wußte, mag eine tragikomische „Aktion“ beweisen, die um die Gestalt des armen, von allen seinen Mitmenschen gedemütigten und verfolgten Offiziersdieners Wozzeck kreiste, des „Helden“ seiner ersten Oper, mit dem er sich auch durch eigene Erlebnisse während seiner Militärzeit im Ersten Weltkrieg besonders innig verbunden fühlte. Im Sommer 1930 — es war kurz nach der Erstaufführung des „Wozzeck“ an der Wiener Staatsoper — hatte die österreichische „Tabak-Regie“, ein staatliches Unternehmen, in einer Zeitungsnotiz angekündigt, sie werde demnächst als teuerste Luxuszigarette ein Produkt unter dem Namen „Heliane“ herausbringen, in Erinnerung an die in der Staatsoper aufgeführte Oper von Erich Wolfgang Korngold „Das Wunder der Heliane“, nachdem schon im Vorjahr im Zusammenhang mit der Oper „Jonny spielt auf“ von Ernst Krenek eine Zigarette namens „Jonny“ auf den Markt gebracht worden war. Berg sandte mir aus seiner sommerlichen Arbeitsstätte in Kärnten jene Zeitungsnotiz und schrieb dazu: „Diese Mitteilung ruft einen alten Wunsch in mir wach: den, daß eine ganz billige, die billigste Volkszigarette, den Namen ‚Wozzeck‘ trägt (an Stelle aller ‚ehrenden‘ Titel!). Von mir aus kann die Anregung nicht ausgehen. Aber wie wär's, wenn Sie, lieber Herr Reich, einen Ihrer launigen Briefe an die Tabak-Direktion abließen, wo Sie diese Idee nahelegen. Naheliegend wegen der ‚Jonny‘-Zigarette (für ein internationales Publikum) und der ‚Heliane‘ (für die Hautevolée). Da die Tabak-Direktion ‚Wozzeck‘ vermutlich mit dem Militärkapellmeister Wacek verwechseln dürfte, wäre auch ein Hinweis auf die ‚Popularität‘ meiner Oper vonnöten...“ Ich schrieb natürlich sogleich an die Tabak-Regie, und zwar nicht nur „launig“, sondern auch „musik-historisch“ fundiert. Mein Brief blieb aber unbeantwortet, und so zerrann der bescheidene Wunschtraum des Komponisten in nichts.

Bergs Vorliebe für sinnreiche Entsprechungen äußerte sich nicht nur in den mehr oder minder geheimnisvollen Zahlenbeziehungen, die er in seinen Kompositionen walten ließ — zum Beispiel im Kammerkonzert für Klavier, Geige und dreizehn Bläser, bei dem er einen Teil der Zahlengeheimnisse in seinem Widmungsbrief an Schönberg vom 9. Februar 1925 enthüllte —, sondern auch bei allen möglichen privaten Gelegenheiten, wozu ich nur ein Ereignis erwähnen möchte, das sich Anfang Oktober 1931 kurz nach der Geburt meiner ein-

Die Vase gibt dem Leeren eine Form und die Musik dem Schweigen.

GEORGES BRAQUE

Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves with notes, clefs, and various annotations in German. The score includes titles like "Schöne Rufe", "Sonnenfleck", and "Brotzeit der Liebe". It is signed "Berg" and dated "1905".

Annotations include:

- 1. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 2. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 3. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 4. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 5. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 6. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 7. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 8. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 9. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 10. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 11. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 12. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 13. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 14. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 15. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 16. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 17. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 18. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 19. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 20. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 21. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 22. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 23. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 24. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 25. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 26. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 27. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 28. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 29. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 30. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 31. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 32. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 33. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 34. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 35. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 36. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 37. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 38. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 39. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 40. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 41. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 42. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 43. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 44. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 45. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 46. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 47. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 48. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 49. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 50. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 51. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 52. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 53. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 54. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 55. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 56. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 57. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 58. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 59. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 60. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 61. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 62. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 63. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 64. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 65. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 66. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 67. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 68. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 69. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 70. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 71. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 72. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 73. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 74. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 75. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 76. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 77. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 78. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 79. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 80. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 81. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 82. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 83. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 84. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 85. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 86. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 87. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 88. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 89. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 90. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 91. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 92. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 93. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 94. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 95. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 96. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 97. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 98. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 99. Teil. Sa. (symph. Musik)*
- 100. Teil. Sa. (symph. Musik)*

Berg: Skizze II zu „Lulu“

zigen Tochter abspielte. Berg, der damals gerade ins Ausland zu einer Aufführung des „Wozzeck“ reisen wollte, kündigte meiner Frau telefonisch einen Dreiminutenbesuch im Sanatorium an. Kurz nachher erschien er dort in eigentümlicher Verwirrung, gratulierte ihr kurz, drückte ihr eine große Tüte in die Hand und machte sich dann hastig wieder davon. Wir waren über diesen merkwürdigen Wochenbettbesuch recht verwundert und etwas betreten, denn so eilig war es mit der Aus-

landsreise denn doch noch nicht; auch mit der Tüte, die aus altem Notenpapier geformt war und ein paar ganz minderwertige Schokoladenbonbons enthielt, wußten wir zunächst nichts Rechtes anzufangen. Um so größer war aber unser freudiges Erstaunen, als wir feststellen konnten, daß die Innenseite des Notenpapiers eine meiner Frau gewidmete Bleistiftskizze aus der Oper „Lulu“ enthielt, an der Berg damals arbeitete. Bald enthüllte sich uns auch der tiefhumoristische Sinn der Wid-

Phyrmel $\frac{3}{4}$ *Sento (1. 3.)*

(12)

Original für Pianoforte

Solo ff

Beckung

CHORAL

Solo ff

Lulu

Wunder

Wer hat sie nicht ursprünglich heiraten wollen? Daran schließt sich dann die Frage nach dem Vater Lulus, die Lulu mit einem Blick auf ihr in der ganzen Tragödie eine schicksalhafte Rolle spielendes Bild endgültig mit den Worten beantwortet: „Ja gewiß, ich bin ein Wun-

derkind!“ Beziehungsreicher konnte wohl der Mutter und dem Kinde nicht an der Wiege gesungen werden!

Im Anschluß an diese „Lulu“-Episode werden hier erstmals drei Blätter mit Aufzeichnungen zu der Oper wiedergegeben, die Berg mir zur Erinnerung an die Analyse des Werkes schenkte, die ich Anfang 1935 unter seiner Leitung auf Grund des

Berg: Skizze III zu „Lulu“

derung, denn die Skizze betraf den dreistimmigen Kanon im zweiten Akt (Takt 172–194), der um den Text kreist: „Wer hat sie nicht ursprünglich heiraten wollen?“ Daran schließt sich dann die Frage nach dem Vater Lulus, die Lulu mit einem Blick auf ihr in der ganzen Tragödie eine schicksalhafte Rolle spielendes Bild endgültig mit den Worten beantwortet: „Ja gewiß, ich bin ein Wun-

derkind!“ Beziehungsreicher konnte wohl der Mutter und dem Kinde nicht an der Wiege gesungen werden!

Im Anschluß an diese „Lulu“-Episode werden hier erstmals drei Blätter mit Aufzeichnungen zu der Oper wiedergegeben, die Berg mir zur Erinnerung an die Analyse des Werkes schenkte, die ich Anfang 1935 unter seiner Leitung auf Grund des

Particells vornahm. Die beiden ersten Blätter betreffen die in der Oper angewandte Motiv- und Reihentechnik und werden wohl jenen amerikanischen Kritiker eines Besseren belehren, der kürzlich behauptete, Bergs von mir zitierte Äußerung, die ganze Oper „Lulu“ sei aus einer einzigen Zwölftonreihe abgeleitet, wäre ein Bluff des Komponisten.

Das dritte Blatt enthält in den beiden obersten Zeilen ein Beispiel zu der von Berg erfundenen Form der „Monoritmica“, die einer der wichtigsten Szenen des ersten Aktes (Takt 666–956) der Oper entspricht. Dieses Stück unterbricht die vorangehende Reprise der Exposition der „Dr.-Schön-Sonate“ gerade beim Eintritt der Coda und ist in ihren einzelnen Abschnitten genau den rasch wechselnden szenischen Vorgängen angepaßt. Sie stellt eine sich vom Grave bis zum Prestissimo steigende und dann wieder zum Grave zurückfallende Durchführung des oberhalb der beiden Notenzeilen von Berg notierten Rhythmus dar. Das Accelerando (Takt 666–842) begleitet die Reden Dr. Schöns, die dem Maler das Vorleben Lulus enthüllen und die — auf dem Höhepunkt der Steigerung — zum Selbstmord des Malers führen; das Ritardando (Takt 843–956) begleitet die Auseinandersetzung zwischen Dr. Schön, seinem Sohn Alwa und Lulu nach dem Tode des Malers. Das Accelerando wird durch achtzehn jäh aufeinanderfolgende Temporerhöhungen bewirkt, während das Ritardando die Tempoverlangsamung in allmählichen Übergängen herstellt. An die „Monoritmica“ schließt sich (Takt 956) unmittelbar die früher durch sie unterbrochene Coda der stark variiert auskomponierten Reprise der Exposition des Dr. Schön zugeordneten Sonatensatzes an, dessen Durchführung und neuerliche Reprise erst am Ende des zweiten Aktes gegeben wird, wo auch das Schicksal Dr. Schöns mit seiner Ermordung durch Lulu sein Ende findet.

Auf den beiden unteren vierzeiligen Systemen des Blattes ist eine kompositionstechnisch sehr eigenartige Episode aus dem noch unveröffentlichten, unvollendet gebliebenen dritten Akt der Oper notiert. Sie bezieht sich auf die große Auseinandersetzung zwischen Lulu und dem Mädchenhändler Casti Piani, die nach der den Akt eröffnenden Gesellschaftsszene (zwölfstimmiges Ensemble) beginnt. Berg hat die stereotypen Bewerbungen gewisser Nebenfiguren um Lulu durch einen Choral symbolisiert und den einzelnen Figuren gewisse Instrumente als „Obligat“ zugesellt, so daß sich jene Bewerbungen musikalisch als „konzertante Choralvariationen“ darstellen. In unserem Fall ist dem Marquis Casti Piani die Solovioline als Obligat zugeteilt, und am Schlusse unseres Beispiels wird das schwelgerische Konzertieren durch eine von Wedekind komponierte C-Dur-Melodie (zu seinem Lautenlied „Konfession“) unterbrochen, die dann später das Thema des Variationensatzes bildet, der die Verbindung zwischen den beiden

Szenen dieses Aktes herstellt, und die dann auch bei den gespenstigen Auftritten der letzten Freier Lulus in der Londoner Dachkammer wiederkehrt.

Äußere Gründe haben Berg veranlaßt, im Sommer 1934 — noch vor der Ausfüllung der Kompositionslücken im dritten Akt und vor der vollständigen Instrumentierung — einige Stücke aus „Lulu“ auszuwählen und unter dem Titel „Fünf Symphonische Stücke aus der Oper Lulu“ zu veröffentlichen. Im Gegensatz zu den drei Bruchstücken aus „Wozzeck“, in denen ein dramatisch geschlossener Abschnitt des Werkes: die Tragödie Mariens, durchgeführt wurde, handelt es sich hier um bloße Ausschnitte aus der Welt der Oper, deren Reihung zunächst ohne Rücksicht auf ihr Vorkommen im Bühnenwerk vorgenommen wurde. Als aber Berg seine Auswahl näher untersuchte, konnte er feststellen, daß sie auch jenen strengen Anforderungen entsprach, die er an ein symphonisches Gebilde absoluter, vom Wort unabhängiger Musik zu stellen gewohnt war. Der Name „Lulu-Symphonie“, der nach der Uraufführung (am 30. November 1934 in einem Konzert in der Berliner Staatsoper unter Leitung von Erich Kleiber) den Stücken häufig gegeben wurde, erschien ihm daher recht zutreffend. Die „Lulu-Symphonie“, die in Berlin trotz — oder vielleicht gerade wegen — der politischen Verhältnisse einen gewaltigen Publikumserfolg erzielt hatte, wurde in den nächsten Monaten an verschiedenen Orten über zehnmal aufgeführt. Am 11. Dezember 1935 erklang sie auch in Wien. Berg, der die Todeskrankheit damals schon in sich trug, nahm dennoch eifrig an der Vorbereitung der Aufführung teil und konnte sich im Konzert noch dankend zeigen: es war das erste Mal, daß er den Orchesterklang seiner „Lulu“ hörte, und zugleich das letzte Mal, daß Musik zu ihm drang.

Die erfolgreiche Uraufführung der „Lulu-Symphonie“ und die vielen Beweise menschlicher und künstlerischer Verehrung, die er zu seinem 50. Geburtstag am 9. Februar 1935 empfing, erhellten die nächsten Monate, die er mit größter Intensität der Instrumentation der „Lulu“ widmete. Von der Uraufführung der Oper erhoffte er eine entscheidende Besserung seiner materiellen Lage, die sich infolge des Verbots seiner als „entartete Kunst“ bezeichneten Werke in Deutschland sehr verschlechtert hatte. Unsere Gespräche kreisten damals schon oft um die Probleme, welche sich bei der Inszenierung der Oper ergeben würden. Auch die Suche nach einer geeigneten Darstellerin der Titelrolle beschäftigte ihn damals sehr.

Im Frühjahr 1935 nötigte der von dem amerikanischen Geiger Louis Krasner erteilte Auftrag für ein Violinkonzert Berg dazu, die Arbeit an der Instrumentation der Oper zu unterbrechen. Das Konzert wurde am 23. Juli im Particell und am 11. August in der Partiturreinschrift vollendet. Ich besuchte ihn gerade an diesem Tage in seinem Waldhaus am Wörther See in Kärnten, und er, der von der unerwartet raschen Fertigstellung seiner Arbeit

aufs höchste beglückt war, erzählte mir freudig von den Plänen, die er nach der Erledigung der „Lulu“-Instrumentation aufgreifen wollte. Er dachte an ein drittes Streichquartett, an Kammermusik mit Klavier, an eine Symphonie, an ein eigens für den Rundfunk geschriebenes Werk, vor allem aber an eine Arbeit für den Tonfilm, ein Gebiet, das ihn wegen der neuen künstlerischen und technischen Möglichkeiten, die es darbot, damals besonders interessierte. Er sprach von seiner Lieblingsidee, „Wozzeck“ einmal von einem erlesenen Schauspieler- und Sängersenemble verfilmt zu sehen, und wies darauf hin, daß die formale Anlage dieser seiner ersten Oper in gewissem Sinne sehr genau der Filmtechnik entspräche und daß durch den Film die Möglichkeit gegeben wäre, bestimmte Dinge, die im Theater nie mit der wünschenswerten Deutlichkeit herauszubringen sind — als Beispiel nannte er die Straßenszene im zweiten „Wozzeck“-Akt (Fuge mit drei Themen) —, durch Teil- und Großaufnahmen mit äußerster Klarheit darzubieten.

In den ersten Tagen des Septembers sollte Berg als Delegierter der Wiener Sektion der IGNM am Musikfest der Gesellschaft in Prag teilnehmen, wo auch die „Lulu-Symphonie“ zur Aufführung gelangte. Er mußte aber im letzten Augenblick absagen, da ihn ein Abszeß, der, wie er meinte, durch einen Insektenstich verursacht worden war, sehr quälte. Schon wenige Tage nach meinem August-Besuch hatte er mir geschrieben: „Ansonsten habe ich mich auf die Befreiung nach Vollendung des Violinkonzerts umsonst gefreut. Ein Insektenstich genau auf dem untern Teil des Rückgrats hat in tagelangem Crescendo einen fürchterlich quälenden Abszeß zur Folge, der mir alle Freude nimmt. Derzeit scheint er im Abflauen zu sein, wird aber wohl noch acht Tage dauern. So instrumentiere ich resigniert die ‚Lulu‘ weiter.“

Der Abszeß wurde chirurgisch behandelt und heilte vorläufig ab; er dürfte aber wohl der Beginn der Todeskrankheit, die schließlich zur allgemeinen Blutvergiftung führte, gewesen sein. Das Leiden und seine sich katastrophal gestaltende materielle Lage bedrückten ihn sehr. Kurz vor dem Verlassen seines Kärntner Refugiums schrieb er mir am 4. November 1935: „Irgendwie muß uns geholfen werden! Und dieser Ausruf ist ja auch ein Hauptgrund meines Nach-Wien-Kommens. Ein, zwei Monate habe ich noch zu leben — was aber dann? Ich denke und kombiniere nichts anderes als dies — bin also tief deprimiert. Auch gesundheitlich bin ich etwas parterre, aber das gibt sich in gemäßigteren Zonen. — Herzlichst Ihr Berg, der sich auf ein Wiedersehen mit Ihnen und Frau und Kind aufrichtig freut.“

Dies stand in dem letzten Brief, den ich von ihm erhielt. Der Satz von den ein, zwei Monaten, die er noch zu leben hatte, erwies sich, in ganz anderem Sinne als von ihm gemeint, als schauerlicher Wahrspruch. Am 12. November 1935 kehrte Berg

notdürftig hergestellt nach Wien zurück und nahm fiebrig und abgespannt an der Vorbereitung der Wiener Aufführung der „Lulu-Symphonie“ teil. Enorm große Dosen von Aspirin, die er seit langem heimlich zu sich nahm, hielten ihn aufrecht. Drei Tage nach der Aufführung — am 14. Dezember — verrichtete er, körperlich schwer leidend, seine letzte musikalische Arbeit: die Durchsicht des Klavierauszugs vom Violinkonzert, den eine befreundete Pianistin angefertigt hatte.

Am 16. Dezember hörten die Schmerzen plötzlich auf; der Abszeß war anscheinend nach innen aufgebrochen und bewirkte eine allgemeine Blutvergiftung. Am 17. wurde Berg ins Spital gebracht und sofort operiert; der Eiterherd konnte damals ebensowenig gefunden werden wie bei einer zweiten Operation und bei der Sektion; auch Bluttransfusionen brachten nur flüchtige Erleichterung. Berg, der sich der Schwere seines Zustandes entweder nicht bewußt war oder — was das Wahrscheinlichere ist — sie vor der Gattin und den Freunden geheimhalten wollte, ertrug seine Leiden mit unaßbarer Geduld und guter Laune. Den Blutpender verlangte er zu sehen, um ihm persönlich danken zu können. Als dieser, ein echtes heiteres Kind aus dem Wiener Volke, sich entfernt hatte, wandte sich Berg zu mir und sagte mit unbeschreiblichem Ausdruck: „Wenn jetzt nur kein Operettenkomponist aus mir wird!“

Nachdem zwei Tage verhältnismäßig gut abgelaufen waren, trat am 22. Dezember die Wendung zur Katastrophe ein: das Herz, das während der ganzen Krankheit durch starke Mittel gekräftigt worden war, versagte den Dienst, die Ärzte gaben den Patienten auf, das letzte Ringen setzte ein. Am nächsten Morgen stellte Berg noch in aller Ruhe fest, daß der 23. sei — eine Zahl, die für ihn sein ganzes Leben hindurch schicksalhafte Bedeutung hatte — und sagte: „Das wird ein entscheidender Tag!“ In seinen Fieberphantasien war er in der Welt seiner Oper „Lulu“: er machte leise Dirigierbewegungen und rief mehrmals: „Ein Auftakt! Ein Auftakt!“ Am 24. Dezember 1935, fünfzehn Minuten nach ein Uhr morgens, verschied er in den Armen der Gattin; sein Bruder Charley, Anton von Webern und einige Freunde harreten an der Tür des Krankenzimmers. Ein friedvoller, milder Ausdruck verwischte bald auf seinem Antlitz die Spuren des schweren letzten Kampfes. Die am Morgen von Anna Mahler, der Tochter Gustav Mahlers, abgenommene Totenmaske ist das Bild des Genesenen.

Und so sind auch, trotz allem Grauen der letzten Tage, meine Gedanken an Alban Berg in keiner Weise tragisch verdüstert. Immer steht er in meiner Erinnerung als heiterer Genesener vor mir, der mich, indem er meine Teilnahme an seinen alltäglichen Verrichtungen zuließ, in gütiger Freundschaft auch die Kontrapunktik des Lebens lehrte, und dessen ganzes irdisches Wirken nur einen Auftakt zu einem neuen höheren Dasein bedeutete.

Diese aphoristischen Aufzeichnungen entstanden im Herbst 1935 und erschienen in der Wiener Musikzeitschrift „23“ unter dem Pseudonym Hektor Rottweiler. Der Beitrag war der letzte theoretische Text von Theodor W. Adorno, den Alban Berg noch selbst, wenige Wochen vor seinem Tode, gelesen und gebilligt hat. Wir veröffentlichen den Artikel mit freundlicher Genehmigung des jetzt in Frankfurt a. M. lebenden Autors und unseres Freundes Willi Reich, der damals die inzwischen eingegangene Zeitschrift „23“ herausgab.

Es muß darauf verzichtet werden, vom Werk in zusammenhängender Darstellung zu reden, weil es derart radikal der Bühne verschworen, derart unablässig dem dichterischen Worte verhaftet ist, daß es, isoliert, nicht gänzlich sich enträtselt. Das ist nicht so zu verstehen, als handle es sich um gestische oder untermalende Begleitmusik. Wer irgend von Bergs Stil weiß, wird von seiner zweiten Oper vollends durchkonstruierte, autonome, mit dem herkömmlichen Wort: „absolute“ Musik erwarten – und wird diese Erwartung reicher belohnt finden als selbst im „Wozzeck“. Aber diese Konstruktion, so wenig sie das Wort-Drama abschildert, ist um dessen Wörtlichkeit gleich wie um einen dunklen Kern geordnet und wird aus ihm in jedem Augenblick gespeist. Stellt sie wortlos als vollkommene Konstruktion sich dar, so zugleich auch als verschlossene. In ihr Geheimnis einzubrechen bloß von der Musik her, setzte mehr als die Anwesenheit bei Hauptprobe und Aufführung und die Kenntnis der Partitur voraus: die Versenkung von Jahren. An Stelle solcher Pränotation steht es wohl an, zu notieren, womit das Werk den Hörer bei der ersten Begegnung anredet – der ersten, der an Belang erst wieder die vollkommene Kenntnis gleichkommt. Es wird dabei vorab auf das Neue zu merken sein, das „Lulu“, auch gemessen an Bergs bisheriger Produktion, bedeutet.

Prima vista fällt auf die Vereinfachung von Bergs Stil. Es ist freilich eine Einfachheit denkwürdigster Art: Einfachheit der Fülle. Nichts von der Differenzierung der Bergischen Kompositionsweise ist aufgegeben; nicht die leiseste Konzession ist den neuklassischen und altromantischen Tendenzen gemacht; der Klang ist reicher, gewiß strahlender und bunter als der abgeblendete des „Wozzeck“, die Harmonik gestufter, schwingender der Kontrapunkt. Dennoch und paradox genug bleibt der Eindruck von Vereinfachung herrschend. Das macht: in der neuen Partitur behauptet den Primat die Forderung der Deutlichkeit. Sie bringt Berg in neue Konstellation mit seinen Ursprüngen: Mahler und Schönberg. Vom späten Mahler, zu dem von „Lulu“ so viele Verbindungslinien führen wie

vom „Wozzeck“ zur abgründigen Soldatentrauer des früheren – vom Mahler der siebenten und neunten Symphonie kommt die Forderung, keine Stimme, keine Verdopplung, keinen Ton zu schreiben, der nicht, allein durch die Setzweise, in welcher er erscheint, vollkommen klar faßlich wird. Damit verschwindet der Hof und Hintergrund halbdeutlicher, halb-präsenter Phänomene; was immer die Musik enthält, ist ganz und ohne Rest perzipierbar; das Vage und Dämmernde ist aus ihr verbannt oder, wenn man will, selber zu Evidenz gebracht; nichts Unwahrgenommenes bleibt dem sorgfältigen Ohr zurück, und die Präsenz der vollen Musik ist es, die als einfach sich gibt. Wenn Krenek, ausgehend vom Verhältnis zum Text, den Erkenntnischarakter der Oper „Lulu“ herausgehoben hat, dann bewährt der sich nicht bloß in der Wahl eines sprachlichen Vorwurfs, der eher in Begriffen als in Bildern spielt, sondern ebensowohl im Gefüge einer Musik, die, gleich ihrer Geliebten Lulu, „nie in der Welt etwas anderes scheinen“ hat wollen, als wofür man sie genommen hat; eben darum aber auch nie für etwas anderes genommen wird als was sie ist: die ihre Substanz so vollkommen in der Erscheinung besitzt, wie nur ihr Gegenstand selber: Schönheit.

*

Das bedeutet eine Evolution der Technik in allen Stücken. Aus dem Mahlerschen Instrumentationsprinzip wird eines der Konstruktion insgesamt. Sie besitzt ihr Korrektiv an Schönbergs Zwölftonverfahren, das von Berg auf höchst spezifische Weise adaptiert und im Auftreffen auf den dramatischen Ausdruck verwandelt ist. Zur rohen Orientierung könnte man sagen, „Lulu“ verhalte sich zu „Wozzeck“, wie Schönbergs Variationen op. 31 zu den Orchesterstücken op. 16 oder zur „Erwartung“. Nur wirkt die konstruktive Macht in genau entgegengesetzter Richtung als bei Schönberg. Reißt sie bei diesem alle Erscheinung in das An sich des Gebildes als in ihre Wahrheit verzehrend hinein, so saugt bei Berg die Erscheinung das konstruktive An sich gleichwie mit Begierde auf und verklärt das Erscheinende zur Wahrheit selber. Dafür mag ein Beleg gestattet sein: In Schönbergs Harmonielehre findet sich, wo von den neuen Klängen gesprochen wird, der Hinweis, es verlören die vorgeblichen Dissonanzen ihre Schrecken, wenn sie in weiter Lage gesetzt oder wenigstens Reibungen kleiner Sekunden vermieden würden. Schönberg hat diesem Satz kaum je weiter nachgefragt und die Wahl der Lagen und der Dissonanzanordnung ohne Rücksicht auf ihr „Erscheinen“ nach der Konstruktion und ihrer Gesetzmäßigkeit, etwa der des steten Wechsels der Lage, vollzogen. Bei Berg jedoch wird eben das Erscheinen zum Konstruk-

tionsprinzip, und damit gewinnt Schönbergs beliebige Notiz für „Lulu“ kanonische Bedeutung. Scheut Schönberg selbst im Chorsatz vor der Reibung der kleinen Sekund nicht zurück, so ist sie sogar in den Instrumentalsätzen der „Lulu“ durchwegs vermieden und allenfalls gelegentlich mit besonderer expressiver Absicht verwandt. Die Konsequenz dieser Setzweise ist ein völlig frisches Klangbild: das einer überaus vielschichtigen Harmonik, die stets auf ihren Zwölftonakkord wartet, ja ihn herbeizieht wie Lulu ihren Mörder — und die doch dissonanzlos wirkt, sinnlich wohlklingend so sehr, daß in London die Farben selbst von Ravels „Daphnis et Chloé“ danach verblaßten.

Das Prinzip der weiten Lage herrscht durchwegs und produziert die außerordentlichsten instrumentalen Wirkungen. Zuweilen scheint es, als hätte die Setzkunst die Schwerkraft des Orchesters besiegt. Etwa an einem der Höhepunkte des Rondos — der Alwa-Musik —, Takte 128 und 129: Geigen und drei Flöten sind im Fortissimo auf das hohe g geführt. Als ob im Überschwang die Musik über sich selber hinausgriffe, wird dieser Höhepunkt noch überboten und das nächsthöhere b darübergelegt. Die drei Klarinetten bringen es unisono. Man sollte denken, in der heiklen Lage und gegen die Leuchtkraft der Streicher müsse dieser höchste Ton abfallen. Aber die instrumentale Disposition der ganzen Stelle, zumal die Verdopplung der tieferen Oktav durch die Oboen, ist derart, daß das b der drei Soloinstrumente nicht bloß das chorische g, sondern das volle Orchestertutti überstrahlt. — Nicht anders ist die in Worten nicht wiederzugebende Wirkung von Lulus Todesakkord durch die Setzkunst erreicht. Die Deutlichkeit und Transparenz des Orchesterklangs wird zu einem Ferment des Ausdrucks selber: nie zuvor hat man einen Zwölfklang so leibhaft durchdringend gefühlt. Denn nie zuvor war einer als Mannigfaltigkeit in der Einheit so offenbar.

*

Die Macht des Erscheinens, als Deutlichkeit und Setzkunst, prägt wie den Ausdruck des sinnlich Schönen so auch die kompositorische Verfahrensart. Die Stimmen, gleichsam ans offene Licht gesetzt, erheben Anspruch auf den Klangraum, der ihnen geschaffen ward. Sie wollen sich darin bewegen: sie erheben sich in langen Bögen und singen sich aus. Was am Wozzeck-Stil in genauerem Sinne expressionistisch heißen mag: der singuläre Klang als Ausdrucksfaktor, tritt in „Lulu“ zurück: gerade die Meisterschaft in der Handhabung des Klangs zieht ihn gänzlich ins Kompositionsgefüge hinein; gerade seine Transparenz läßt die selbständige Stimme durch: als *Melodie*. Alles ist beweglicher, schlanker, linienhafter geworden. Von den „Symphonischen Stücken“ ist nur eines, das Lied der Lulu, ein Vokalstück. Nach ihm aber zu urteilen und nach den Schlußzeilen der Gräfin

Geschwitz am Ende des Adagio-Finales ist die Gesangslinie in „Lulu“ durchaus zentral, trägt die Menschenstimme die Opernaktion. Am ehesten mag man Bergs neuen Gesangsstil im Wiegenlied der Marie und im Mittelstück der „Weinarie“ angesetzt finden. Es ist eine Melodik in gleichsam schwebender Ekstase. Kein Bruch mehr zwischen Instrumental- und Gesangsmelos; wie die Geigen singen, so spielt Lulus Sopran in Koloratur. Untrüglich die Sicherheit, mit welcher Bergs Vokalstil jene Lulu desavouiert, die die Phrase zu einem „Elementarwesen“ machen will, und jenes Kindlich-Künstliche der Figur ergreift, darin ihr Schönes und ihr Sterbliches vereint liegen. Daß Lulu Alwa „mit Bedacht küsse“, ist in einer Regiebemerkung Wedekinds verlangt; und dieser verführende Bedacht schimmert über Lulus Musik, der zerbrechlichen Koloratur als Rätselbild einer Schönheit, deren Natur sich erfüllt im Künstlichsten. Um sie aber schmiegen sich die Kontrapunkte durchsichtig wie jene Kleider, von denen der Marquis von Keith für seine Geliebte träumt. Fast möchte man vermuten, das Verhältnis dieser Musik zum Text sei wie das des Kleides zum Leib: des Kleides, in dem erst der Leib als schöner sich enthüllt, der nackt verschleiert wäre von seiner Wahrheit.

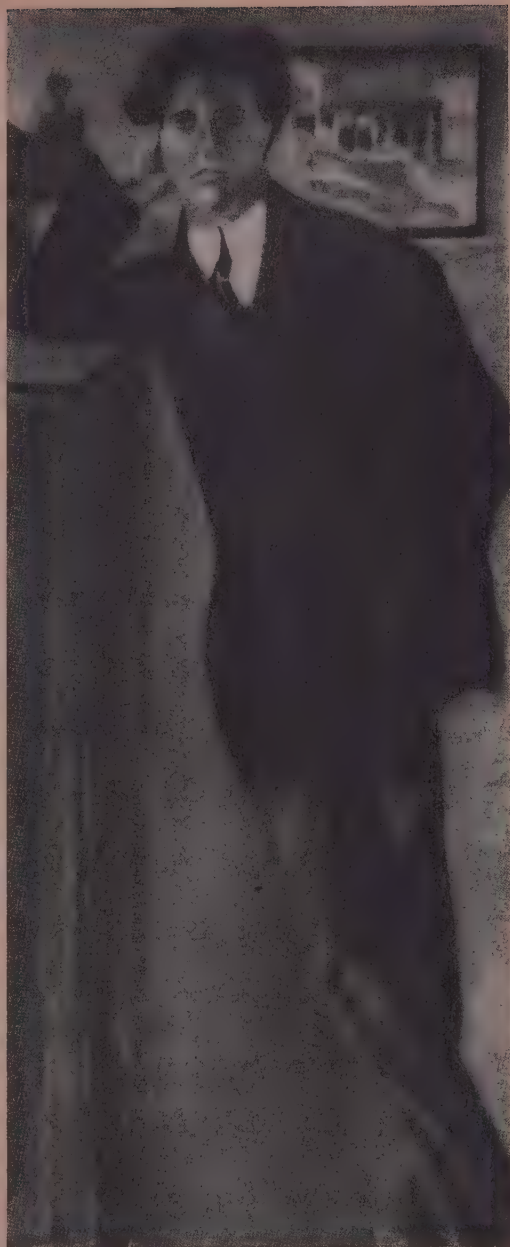
*

Am deutlichsten wird die technische — und darin eben übertechnische — Evolution an der *Harmonik*. Hier führt die Beweglichkeit des Lulustiles zu unvermuteten Ergebnissen. Für den früheren Berg war charakteristisch die Technik der unmerklichen Verwandlung des Materials der Klänge, das Prinzip des kleinsten, fast unmerklichen Überganges. Ihm entsprach eine gewisse harmonische *Statik*: es war eben die Kunst, den harmonischen Fortgang zu verhüllen und dennoch unablässig zu modifizieren; die Zeit stand gewissermaßen still im „Wozzeck“, und kein Zufall ist es, daß eine der mächtigsten Stellen sich findet zu den Worten „Wieviel Uhr ist“; kein Zufall auch, daß eine ganze Szene über einem Orgelpunkt gebildet ist und eine andere aus dem Wechsel dreier Klänge. In „Lulu“ aber bricht das Moment der *Zeit* ein; dem Rückblick erscheint die Eroberung der Zeitdimension als das eigentliche Anliegen auch des „Kammerkonzertes“ und der „Lyrischen Suite“. Die Harmonik schreitet fort; der melodischen Plastik zugeordnet ist ein überaus deutliches Fundamentbewußtsein. Äußerlich wird das klar — ähnlich wie beim neuesten Schönberg — an einem kontinuierlichen Begleitsystem von Harfe, Klavier und Vibraphon. — „Wozzeck“ war gleichsam mit angehaltenem Atem empfunden, ewig zugleich und Augenblick, wie es in grotesken Worten vom Hauptmann ausgesprochen wird; „Lulu“ geht weiter wie das Leben. Davon verrät die tiefste Einsicht jene Anweisung Bergs, die für Lulus Lied das „Tempo des Pulsschlages“ vorschreibt. Fragt Wozzeck nach der Uhr,

so weiß diese Musik allemal am eigenen Leibe, was die Stunde geschlagen hat. Des zum Zeugnis und als schlagender Ausdruck des Zeitbewußtseins steht die Filmmusik, die in den „Symphonischen Stücken“ Ostinato heißt: Aufstieg und Sturz unvermittelt auffangend in der musikalischen Form. Freilich, es wäre unvereinbar mit Bergs Form-Sinn und Wissen von der Erscheinung, würde das Kunstwerk dem Zeitstrom auf Gnade oder Ungnade ausgeliefert. Wie er auch hier noch den groben Kontrast verschmährt und das Lebendige in vollstem Beziehungsreichtum ausbreitet, so wird die Zeit gedeutet nach dem Sinn dessen, was in ihr geschieht, dem steigenden und stürzenden Schicksal, und von dessen Rhythmus zusammengehalten. Daher ist dann die Form der Filmmusik — der Cäsar des Werkes und seines innersten Bildes — die streng krebsgängige: die Zeit verläuft und nimmt sich selber zurück, und nichts weist über sie hinaus als die Gebärde der ohne Hoffnung Liebenden.

*

Kaum nötig zu sagen, daß dieser Formsinn noch der fragmentarischen Publikation, den fünf Bruchstücken, Form aufzwingt. Sie stehen ein für die Form des Ganzen wie nur je ein großer Torso es vermochte. Sie schichten sich zur *Symphonie*: als Lulu-Symphonie wird denn auch diese erste publizierte Gestalt dem Bewußtsein vertraut werden. Nirgends ist die Beziehung zum späten Mahler deutlicher als hier. Fünf Sätze: die außenstehenden, durchaus symphonischer Art wie etwa in Mahlers Neunter, schließen drei kurze Mittelsätze von bestimmten „Charakteren“ — vielleicht ähnlich der Siebenten — zusammen. Der Eröffnungssatz ist, wieder fast mahlerisch, ein Rondo reichster Gliederung, weit gespannt, dabei tektonisch aufs strengste gehalten; von einem überschwinglichen Ton, der im Andante affettuoso des „Wozzeck“ und im Trio estatico der „Lyrischen Suite“ vorgebildet ist, nun aber erst ganz frei und ungebunden laut wird. Forscht man nach „Details“ — kein schöneres wäre anzugeben als der allererste Beginn, die acht Takte Introduktion, so traurig und selig, wie es nur im Versprechen der Schönheit selber gelegen ist — sie werden einmal für den unstillbaren Schmerz, der im Anblick des Schönen uns ergreift, so endgültig eintreten wie Schumanns Ton für die Einsamkeit auf großen Festen. Danach die atemlos gedrängte Filmmusik, virtuos wie eine Karriere, verschwindend wie ein Feuerwerk, mit einer tiefen Besinnung inmitten. Als Mittelstück Lulus Lied, gläsern hell und klar, Prosa der Erkenntnis und Reim des Leibes zur Melodie verschränkend. Die folgenden kurzen Variationen, der Casti-Piani-Szene zugehörig, bringen Bergs Beitrag zum musikalischen Surrealismus. Lulus Verfall ist grell bebildert an verfälschter Musik; ein Bänkelsang von Wedekind wird nicht eigentlich variiert, aber mit Stimmen über-



Alban Berg
Ölgemälde von Arnold Schönberg

kleidet, wie die Decke des Kuppelsalons mit Gipsornamenten; und die Verwesung des Schlagers von 1890 leuchtet als trauriges Gaslicht zu Lulus letzter Flucht. Das Adagio-Finale ist die Todesszene. Seltsam genug, gerade dieses Stück, beim ersten Hören das sinnfälligste und eingängigste von allen, sprengt den Rahmen der Symphonie und ruft unabweislich die Bühne auf. Denn das Grauen, das um die Musik lebt — am gräßlichsten vielleicht in der Hörnerstelle des einundneunzigsten Taktes — wird sich erst ertragen lassen, wenn das gewaffnete Auge dem Vorgang wissend sich stellt, aus dem sie aufsteigt. Dann aber wird sie frei werden vom Vorgang: zu jener tödlichen Versöhnung, die in den letzten Worten der Geschwitz ausgesprochen ist.

Das neue Buch

Schönbergs „Moses und Aron“ analysiert

Die Studie „Gotteswort und Magie“ von Karl H. Wörner im Verlag Lambert Schneider (Heidelberg) ist eine Einführung zu Arnold Schönbergs Oper „Moses und Aron“. Vom Außerordentlichen dieses Werkes inspiriert, ist dem Autor etwas gelungen, was weit über eine Einführung im üblichen Sinne hinaus die Idee und ihre überaus komplexe Darstellung durch Wort, Handlung und Musik erfaßt und klarlegt. So, daß dem Leser das Außerordentliche und Einmalige dieses Opus ganz selbstverständlich und eindringlich bewußt wird; daß sich ihm aus den aufgezeigten Aspekten der geistigen und musikalischen Elemente und ihrer vielfachen, auch der verborgensten Beziehungen und Entsprechungen, ein zutiefst anrührendes Gesamtbild von Werk und Schöpfer ergibt. Mehr noch: daß er, von den Gedankengängen des Autors angeregt, dieses Bild an Hand des Klavierauszugs oder der Studienpartitur nach allen Seiten erweitern und vertiefen kann.

Die ersten Kapitel, voran eine biographische Skizze, deuten Inhalt und geistigen Gehalt der Oper, kommen von einer Betrachtung des Religiösen im Schaffen Schönbergs zur geistigen Welt des Werkes und zur Dialektik der Idee. Hier und weiterhin werden die Ausführungen von persönlichen Äußerungen Schönbergs wirksam unterbaut und legitimiert. Auf das Kapitel „Die musikalischen Großformen“ folgen Untersuchungen, die das musikalische Material in engen Zusammenhang mit der geistigen Idee bringen, seinen Symbolgehalt analysieren, aber auch seine dramatischen Ausdruckskräfte und die Eigengesetzlichkeit der Musik. Ein besonderes Kapitel befaßt sich mit dem nichtkomponierten dritten Akt, ein abschließendes mit den bisherigen Aufführungen in Hamburg und Zürich. Stets aber vermeidet es der Autor, seine Ansichten dem Leser apodiktisch aufzuzwingen, wo dieser vielleicht in Einzelheiten anderer Meinung sein könnte;

er regt vielmehr zu eigenem Weiterdenken und Weitersuchen an, um so das Auffinden und Bewußtwerden der Schönheiten des Werkes unmittelbar zur Sache des Lesers zu machen.

J. R.

Handwerkslehre der Zwölftonkomposition.

Sechs Jahre nach Erscheinen des 1. Bandes legt die Universal-Edition in Wien nun auch den 2. Teil der „Anleitung zur Zwölftonkomposition“ von Hanns Jelinek vor.

Im 1. Band hatte der bekannte österreichische Komponist ohne lange historische Exkurse Sinn und Wesen der Dodekaphonik begründet. Ausgehend von der Identität der Oktave und der — durch die Irrationalität der Schwingungsverhältnisse gegebenen — Beziehungslosigkeit des temperierten Halbtonschrittes, der die Oktave in 12 gleiche Teile teilt, kommt er zu folgendem Schluß: Der Sinn der temperierten musikalischen Gestalt liegt in ihrer Vollständigkeit. Die Zwölffzahl der Töne wird eine Totalität, die Summe ein Integral. Strukturiert wird das an sich amorphe Material eben durch die Reihe.

Dies ist die Grundlage des ganzen Lehrbuchs. Nachdem im ersten Teil die vertikale Dodekaphonik besprochen wurde, wird im 2. Teil der Leser mit den vielen und wesentlich komplizierteren Möglichkeiten der horizontalen Dodekaphonik bekanntgemacht. Die Systematik ist sehr instruktiv und verdient, genau studiert zu werden. Mit bewundernswerter Akribie werden die reichen Mittel vor uns ausgebreitet und technisch, dem Sinn der Dodekaphonik entsprechend, begründet. Ein wahres Kompendium der Zwölftonkomposition! Eine ausgedehnte Beispielsammlung mit Bruchstücken aus Werken von Schönberg, Berg, Webern und Jelinek illustriert in ausgezeichnete Weise die theoretischen Ausführungen.

Jelinek vertritt gewissermaßen den traditionellen Flügel der Wiener Schule. Wenn er sagt: „Die Dodekaphonik ist kein neuer Stil. Die Dodekaphonik ist eine Neuordnung des Materials. Sie trägt alte und neue Stilrichtungen, alte und neue Baugesinnungen“, so möchte ich ihm in Abwandlung eines Wortes des impressionistischen Malers Max Liebermann entgegenhalten: Dodekaphonie ist eine Weltanschauung.

Das führt uns zur zentralen Problematik seines Standortes: Jelinek steht noch so sehr in der Tradition, daß der Habitus seiner Musik oft in Widerspruch zur angewandten Technik gerät. Diese Problematik spitzt sich im letzten Kapitel, einer eindringlichen Stretta des ganzen Werkes, zu. In seiner „Lehre von den musikalischen Gestalten“ kann sich Jelinek nicht mit der seriellen Schreibweise befreunden. Manche seiner Argumente sind durchaus beherrschenswert, andere wiederum können nicht so richtig überzeugen. Aber Jelineks Buch ist von einer sympathischen Spontaneität; immer spüren wir den persönlich engagierten schaffenden Künstler, der vehement Partei ergreift für das ihm richtig Erscheinende.

J. W.

Blick in ausländische Musikzeitschriften

„The Musical Quarterly“, New York, Oktober 1959.

Erste ausführliche Würdigung des Schaffens von Henry Cowell (Hugo Weisgall). — Im Chronikteil Berichte über die Uraufführung von Hindemiths „Pittsburgh Symphony“ (Frederick Dorian) und über das IGNM-Fest in Rom (Elliott Carter).

„The Music Review“, Cambridge, August/November 1959.

Ein sehr interessanter, recht genau durchgeführter Vergleich zwischen Hindemiths „Ludus tonalis“ und Bachs „Wohltemperiertem Klavier“ (Hans Tischler). — Analytische Betrachtungen zu Bartóks „Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta“ (Robert Smith). — Über unbewußte thematische Zusammenhänge im musikalischen Schaffensprozeß (Alan Walker). — Über die Notwendigkeit eklektischer Musikwerke (Henry Raynor).

„Musica d'Oggi“, Milano, November 1959.

Über den Musikunterricht in den italienischen Schulen (Gino Roncaglia). — Über allgemeine Fragen der Musikpädagogik (Adone Zecchi).

„Österreichische Musikzeitschrift“, Wien, Dezember 1959.

Über das neueste Werk von Frank Martin „La Mystère de la Nativité“ (Rudolf Klein). — Die Produktion von Musikbüchern in Österreich (Robert Schollum).

„Schweizerische Musikzeitung“, Zürich, Dezember 1959.

Mit zahlreichen Hinweisen auf die Gegenwart untersucht Paul Nettel mit gründlicher historischer Unterbauung die Beziehungen zwischen Politik und Musik. — Studie über das kürzlich in der Pariser Großen Oper

aufgeführte Ballett „Printemps“ des Schweizer Komponisten Jean Binet (Franz Walter). — Über südafrikanische Volksmusik (Jan Bouws). — Donaueschinger Musiktage 1959 (Willi Schuh).

„Le carré rouge“, Lausanne, November 1959.

Abschluß der Diskussion über die Neue Musik; mit Beiträgen von Ernest Ansermet, François Lachenal und Gilbert Amy.

„Feuilles musicales“, Lausanne, November/Dezember 1959.

Einige neue Aspekte von Debussys „Pelléas et Mélisande“ (Pierre Mollet). — Gespräch mit dem Schweizer Dirigenten Jean Meylan (Blanche Strubin). — Über die wirtschaftliche und soziale Lage der Schweizer Komponisten (Pierre Meylan).

„Musikrevy“, Stockholm, November 1959.

Über neue schwedische Musik (Per-Anders Hellquist). — Über die schwedischen Komponisten Lars-Erik Larsson und Dag Wirén (Ake Brandel). — Über Stereophonie (Kjell Stensson, Per Oehnell und Bengt Pleijel).

„Muzyka“, Warschau, Dezember 1959.

Ästhetik des Debussyanismus (Stefan Jarocinski). — Über elektronische Musik (Jozef Patkowski).

„Mens en Melodie“, Utrecht, Oktober/November 1959.

Komponisten als Interpreten eigener Werke (Wouter Paap). — Die Zukunft der Oper im Fernsehen (Jan Mul). — Nachrufe auf Marcel Cuvelier (Max Vredenburg), Bohuslav Martinu und Rudolf Mengelberg (Wouter Paap).

Willi Reich

Melos berichtet

»Lulu« in der Zirkusmanege

Mit der Frankfurter Erstaufführung von Alban Bergs Oper „Lulu“ ist etwas Besonderes geschehen, was man als die Einleitung einer neuen Phase in der Aufführungsgeschichte und in der Einschätzung des Werkes bezeichnen darf. Ein Vierteljahrhundert ist vergangen, seit Berg gestorben ist und die Partitur der „Lulu“ als Fragment hinterlassen hat. In dieser Zeit wob sich die Aura des Exzeptionellen, des schwer Zugänglichen, um das Werk, und die wenigen Aufführungen, die in dieser langen Zeitspanne stattgefunden haben (in Zürich und Venedig, in Essen und Hamburg), schienen die esoterische Ausnahmestellung von Bergs zweitem großem Opernwerk eher zu bestätigen

als zu widerlegen. Die Bedeutung der Frankfurter Aufführung liegt darin, daß sie diesen Bann gebrochen hat. Denn hier war durch eine glückliche Disposition aller Faktoren eine Interpretation gelungen, die durch ihre Vollendung den Eindruck des Schwierigen, schwer Zugänglichen verzehrte und umschmolz in Selbstverständlichkeit. Partitur und Szene gewannen in jeder Faser volles Leben. Reichtum und Fülle des Werkes dürften wohl kaum je so uneingeschränkt ins Bewußtsein gehoben worden sein. Und wenn wir sagten, daß Frankfurt mit dieser Aufführung eine neue Einschätzung des Werkes inaugurierte, so ist es eben die aus der geschlossenen Gesamtwirkung resul-



Helga Pilarczyk (Lulu), Willi Wolf (Rodrigo) und Carl Ebert (Schigolch) in der Frankfurter „Lulu“-Premiere

tierende Erkenntnis, daß Berg mit der „Lulu“ ein ebenso großer Opernwurf gelungen ist wie mit dem „Wozzeck“, daß also die Wedekind-Oper das Repertoire der großen gültigen Opernwerke zu erweitern und zu bereichern bestimmt ist.

Den stärksten Anteil am Gewinn dieses neuen Aspektes hatte die musikalische Leitung von Georg Solti. Die außerordentliche Sensibilität dieses Dirigenten für Klang- und Ausdruckswerte belebte die Details der Partitur bis in die feinste Nuancierung; aber so sehr er die Einzelheiten ausmodellerte, nahm er sie doch stets mit nervigem Griff in den großen Bogen, der die Szenen symphonisch und dramatisch zusammenfaßte und der mit der intensiven Steigerung im abschließenden Adagio sogar den Fragmentcharakter des dritten Aktes einzuschmelzen vermochte. Die Schlußlösung, die Solti und der Regisseur Günther Rennert für die Frankfurter Aufführung erarbeitet haben, dürfte (so lange nicht Bergs Skizzen zum dritten Akt von einem seiner Schüler ausgearbeitet werden) kaum besser zu gestalten sein. Die Lösung ist deshalb so überzeugend, weil sie keine ausgesprochenen Dialogszenen bringt und sich keiner werkfremden dramaturgischen Mittel bedient. Zu dem Variationen-Zwischenspiel, das Berg für die Lulu-Suite instrumentiert hat, werden in Bildprojektionen (ähnlich, wie sie Berg schon im zweiten Akt vorgeschrieben hat) die einzelnen Handlungs-

stationen von Lulus Abstieg dargestellt, während in das große Schluß-Adagio die notwendigsten Dialoge der letzten Szene hineingesprochen werden. Fast nahtlos fügen sich so die letzten Auftritte an den zweiten Akt an, ohne Unterbrechung singt und beklagt die Musik das Schicksal Lulus bis zum bitteren Ende.

Aus dem Prolog des Zirkusdirektors hatte Rennert die faszinierende Idee seiner Inszenierung entwickelt, die an die großartige Vision des Ophülschen Lola-Montez-Films erinnerte: die Lulu-Tragödie spielt sich als Manegestück ab, und es war folgerichtig, daß man Kostüm und Requisit in die Wedekind-Zeit zurückblendete. Teo Otto hatte wie in Rennerts Hamburger Inszenierung Bühnenbild und Projektionen entworfen. Solti und Rennert verfügten in Frankfurt über ein darstellerisch und musikalisch gleich hervorragendes Ensemble, in dem Helga Pilarcyks wohl kaum zu übertreffende Lulu den Mittelpunkt bildete. Ernst Gutstein (Dr. Schön), Herbert Schachtschneider (Alwa), Willi Wolff (Zirkusdirektor und Rodrigo), Rosl Zapf (Gräfin Geschwitz), Eva-Maria Görgen (Gymnasiast) und Carl Ebert (Schigolch) sind mit Dank zu nennen. Die Aufführung, deren Bedeutung auch durch das einleitende Referat von Theodor W. Adorno akzentuiert wurde, brachte dem Werk einen unwidersprochenen Erfolg.

Wolfgang Steinecke

Mainzer Opernpublikum plädiert für »Wozzeck«

Die Anklage lautete auf Zersetzung und Unmoral.

Dem Publikum der rheinland-pfälzischen Landeshauptstadt blieb es vorbehalten, eine moderne Oper vor den Interventionen der Stadtverwaltung in Schutz zu nehmen. Denn kurz vor der Premiere von Alban Bergs „Wozzeck“ hielt es das Mainzer Stadtoberhaupt für angezeigt, gegen die Aufführung der Oper sein Veto einzulegen. Mit nicht ganz neuen Begründungen. Die lokale Erstaufführung fand dennoch statt und wurde zu einem starken Erfolg bei Presse und Publikum. Eine öffentliche Diskussion zeigte die Befürworter eindeutig im Übergewicht, und „Wozzeck“ erhielt den ihm längst zukommenden Platz im Spielplan. Mit der Einstudierung dieser Oper haben die Städtischen Bühnen Mainz nicht nur einen herausragenden Punkt ihrer Entwicklung nach dem Krieg erreicht, sie verwiesen gleichzeitig ein Argument in das Reich der Fa-

sernenhofkomplexes am Ende des 2. Aktes nicht so schnell vergessen.

Die Inszenierung von Horst Alexander Stelter zeigt Geschlossenheit und stößt bisweilen, etwa in der Realistik beim Vorbeimarsch der Militärkapelle, ins Exemplarische vor. Nach seinen Intentionen entwickelt sich die Handlung auf einem Niveau von Sprache, Gesang und Geste, das zweifellos den in Mainz gegenwärtig höchstmöglichen Standard einhält. Maria Elisabeth Schreiner als ausgezeichnet singende Marie und der gelegentlich um eine Nuance zu konventionell agierende Ernst Alexander Lorenz (Wozzeck) dominieren in einem nicht in allen Teilen gleichwertigen Ensemble, das aber mit den Anforderungen Bergs an Intonation und Wandlungsfähigkeit der Stimmen erstaunlich gut vertraut ist. Erich Eckhard und Carlos Feller (Hauptmann und Doktor) gelingt es nicht ganz,

„Wozzeck“ in Mainz:
Elisabeth Schreiner (Marie)
Ernst Alexander Lorenz
(Wozzeck)



bel, das da sagt, ein Werk von Schwierigkeit und Anspruch des „Wozzeck“ sei mit den Mitteln eines kleineren Theaters ohne die Möglichkeit teurer Gastverpflichtungen nicht ausführbar. Mainz hat — das muß besonders unterstrichen werden — die gesamte Aufführung mit Kräften des eigenen Ensembles bestritten. Es entstand eine Wiedergabe, die sich wohl sehen und hören lassen kann.

Gewiß wäre zu fragen, ob die süddeutsche Kleinstadtatmosphäre in den Bühnenbildern von Hermann Soherr nicht um einige Nuancen zu idyllisch geriet; ob es nicht sinnvoller wäre, der Musik allein die Funktion der Überleitung von einer Szene zur nächsten zu überlassen und auf die Projektionen zu verzichten, die das Bild des folgenden Schauplatzes auf den geschlossenen Vorhang werfen. Dennoch wird man die Vision des riesenhaft beängstigenden Ka-

hinter dem Schein das Wesen ihrer Partien faßbar zu machen, und Herbert Doussant als Tambourmajor, der in der letzten Szene des ersten Aktes die Spannung des Affekts recht genau trifft, hat im Zweikampf mit Wozzeck nicht den nötigen Grad an animalischer Grausamkeit. Dennoch bleibt der Eindruck stark und unmittelbar, nicht zuletzt durch die musikalische Leitung von Albert Grünes. Unter seiner Hand musiziert das Orchester sicher, präzise und nuanciert. Der szenischen Konzeption der Kleinstadt entspricht die klangliche Gesamttendenz des Dirigenten, der in der Partitur mehr die traditionsverhafteten Elemente betont, die auf Leitmotivtechnik und Alterationsharmonik Wagners, auf die psychologisierende Haltung des Musikdramas verweisen, und dabei zu eindrucksvollen Klangmodellierungen vorstößt.

jh

Zwei neue Ballette in Wuppertal

Der jüngste Ballettabend der Wuppertaler Bühnen bot zwei Uraufführungen: Wolfgang Fortners „Flamingos“ und Alexander Spitzmüllers „Construction humaine“. Fortner hat 1958 sein „Ballet blanc“ als siebensätziges Streicherwerk für Paul Sachers Züricher Collegium musicum geschrieben und selbst die Uraufführung im Konzertsaal dirigiert. Die von den tänzerischen Grundvorstellungen des erneuerten klassischen Balletts ausgehende Konzertsuite gibt definierte Satzcharaktere (Préludes, Danse des jeunes filles, Pas d'action I, Variations, Pas d'action II, Pas de deux, Epilogue dithyrambique), aber keine choreographischen Anweisungen, ist also tänzerisch nur als „ballet pur“ zu realisieren. Erich Walter, der Wuppertaler Ballettmeister, nannte das Ballett „Flamingos“ (nach dem bekannten Gedicht von Rilke), einen guten ballettpoetischen Fund, aus dem die Solopaare und das corps de ballet die Formen des reinen Tanzes entwickelten; eine überzeugende Lösung im zarten Spiel der rosaroten Gestalten, die „in Spiegelbildern wie von Fragonard“ beisammenstehen, dann freilich sich nach immanenten rhythmischen Gesetzen zu bewegen haben, die sich nicht leicht in Tanz umsetzen. An die Stelle von einfachen rhythmischen Maßen treten bei Fortner

komplizierte quantifizierende Metren, seriell gemessene Dauern. Dadurch gewinnt das geistvolle, elegisch getönte Stück etwas Schwebendes, Unbestimmtes, Tastendes, wie es sich bei strenger Zeitmessung einzustellen pflegt. Eben an diesen freien quantifizierenden Metren, die des Halts der klassischen Akzentuierung entbehren, mochte es gelegen haben, daß die tänzerische Verwirklichung im Punkt der rhythmischen Präzision zu wünschen übrigließ.

Abstrakte Ballette erfreuen sich heute schon einer verdächtigen Beliebtheit. So modern, wie die Autoren meinen, ist das nicht. Auch in Spitzmüllers Ballett „Construction humaine“, nach einem Libretto von Alphons Silbermann, erfuhr man von neuem, daß der abstrakte Tanz eine höchst konkrete Angelegenheit ist. Bewegung, Geometrie und Farbe — aus diesem Dreiklang entwickelte das Wuppertaler Ballett ein delikates Spiel von ornamentalem Charakter. Die Musik des Österreichers und Wahlfranzosen Spitzmüller gibt ohne Scheu vor traditionellen Wirkungen handgreiflich Vordergründiges. Sein Ballett „Die Sackgasse“, das man vor einigen Jahren in Bonn gesehen hat, war stilistisch einheitlicher als diese zwischen Tschaikowsky, Strawinsky und



„Construction humaine“ von Silbermann-Spitzmüller

„Groupe-de-Six“-Floskeln pendelnde Musik. Als neuverpflichteter Dirigent stellte sich Hans Drewanz vor, ein energischer, mit Sinn für Linie und Farbe musizierender Ballettkapellmeister. E.

Uraufführung in Karlsruhe

Ohne ironisch zu sein, darf man sagen, daß es schon außergewöhnlich ist, wenn auf dem Programm eines Sinfoniekonzerts der Badischen Staatskapelle in Karlsruhe zwei Werke der zeitgenössischen Musik stehen. Aber nur mit Ironie kann man davon berichten, daß einige Karlsruher Abonnenten nach der Uraufführung von Thomas Christian Davids „Symphonie für großes Orchester 1957“ Buh-Rufe von sich gaben. Ein Utopist, der hätte annehmen können, das Werk wäre nicht modern genug, wurde durch den Beifall für das andere neue Stück des Abends, das Bratschenkonzert des Amerikaners Quincy Porter — ein durchaus wohlklingendes, aber langweiliges und nichtssagendes

Opus — belehrt, daß für die Buh-Rufer Davids Sinfonie eben doch zu modern war. Dabei ist diese alles andere als neu oder gar avantgardistisch. An klanglichen Reibungen geht sie kaum über Hindemiths Mathis-Sinfonie hinaus. David hat die klassische Viersätzigkeit übernommen, die einzelnen Sätze sind verhältnismäßig kurz. Die Thematik arbeitet mit kleinen Motiven, nur im Adagio hat der Komponist den melodischen Bogen geweitet. Thomas Christian beherrscht sein Handwerk, er ist ein Meister kontrapunktischen Verflechtens. Der Ablauf lebt neben instrumentalen Kontrasten weitgehend von dynamischen Steigerungen, die wie bei Bruckner auf dem Höhepunkt abbrechen. So entsteht vor allem im Finale, gefördert durch einen „stampfenden“ Rhythmus, der Eindruck des steten Vorantreibens. Der Komponist soll in einem Interview gesagt haben, es komme darauf an, von seinen Vorbildern möglichst viel zu lernen, sie zugleich aber auch zu verleugnen. In seiner ersten Sinfonie hat David seine Vorbilder nicht verleugnet. Die Uraufführung erfuhr unter Alexander Krannhals eine sorgfältige und lebendige Gestaltung. —ng.

Berichte aus dem Ausland

„Wozzeck“ unter Bour in Straßburg: ein Elementarereignis

Das Théâtre Municipal in Straßburg kann das Verdienst für sich in Anspruch nehmen, Alban Bergs Büchner-Oper „Wozzeck“ zum erstenmal in den regulären Spielplan einer französischen Bühne aufgenommen zu haben. Die breite Resonanz, der enthusiastische Beifall, den die Wiedergabe fand, galt einer Interpretation, deren Rang weit über die lokale Bedeutung hinausging und zum beispielhaften Ereignis wurde. Dies nicht nur, weil die tragenden Rollen mit Sängern von weitreichendem, ja internationalem Ruf besetzt waren, sondern vor allem durch die musikalische Konzeption des Dirigenten. Ernest Bour, der Straßburger Opernchef, hat den Mut, die Partitur Bergs „nach vorn“ zu interpretieren. Dabei geht er vom scheinbar Selbstverständlichen aus, von der Prädominanz „absoluter“ musikalischer Bildungen, die Berg den einzelnen Szenen seiner Oper zugrunde legte. Nicht die Psychologie des Erinnerungsmotivs, nicht die dramatische Kolorierung des Klangs stehen für ihn im Vordergrund, sondern Plastizität und Geschlossenheit der Form. Daraus folgt schärfste Zeich-

nung der Stimmverläufe in der Führung des Orchesters, und von daher erhält Bergs stilistische Ausgangsposition der freigesetzten Dissonanz die volle Unerbittlichkeit ihrer Sprengwirkung. Aber noch mehr: ein solches, gleichsam „von innen her“ modellierendes Musizieren garantiert höchste Faßlichkeit für das Detail wie für große Zusammenhänge; der Klang, der nicht als Phänomen an sich gewertet wird, sondern ohne alle „Pedaleffekte“ aus dem Zusammentritt der Stimmen resultiert, erhält die Funktion eines Symbols. Ich denke da als Beispiel an den C-Dur-Dreiklang, zu dem Wozzeck hastig das Geld auf den Tisch zählt: ein klangliches Elementarereignis voll hintergründiger Perspektiven. Daraus erklärt sich schon genugsam, daß die Konzeption Bours zu keinerlei Abhäutung des Espressivo führt, im Gegenteil. Die atemraubende Verdichtung des Ausdrucks, die im grandiosen Aufriß der Passacaglia, im zusammengefaßten Bogen des d-Moll-Adagios durch die nahtlose Vereinigung von Zeichnung und Intensität entsteht, zwingt den Hörer in den Würgegriff einer Musik, die

in solcher Darstellung heute, rund vierzig Jahre nach der Vollendung, ihre umfassende Gültigkeit, ihren Wagemut, ihre Neuheit nicht im geringsten eingebüßt hat.

Es ist ein besonderer Glücksfall, daß in Straßburg solch außerordentlicher Grundhaltung des Musikalischen die sängerischen Leistungen auf der Bühne die Waage halten konnten. Helga Pilarczyk als Marie läßt hinter der verworfenen und geschundenen Kreatur noch immer einen Abglanz humanen Adels ahnen; in der Disposition der differenzierungsreichen Mittel ihrer Stimme beweist sie den Mut zur äußersten Verhaltnenheit wie zum ekstatisch-leidvollen Ausbruch und bewältigt die anspruchsvolle Partie von Anfang bis Ende in makelloser Intonation. So bruchlos und exemplarisch wie bei ihr geschieht der Umschlag vom Gesang in die „Pierrot-Lunaire“-Deklamation bei Albrecht Peter (Titelrolle), der als hervorragende Charakterstudie die Inkarnation ausbrechender Dumpfheit vorstellt. Mit Lorenz Fehenberger, Paul Kuen und Kieth Engen als Andres, Hauptmann und Doktor verfügte Straßburg über Sänger und Darsteller von Profil, denen gegenüber sich Hasso Eschert (Tambour-major) nicht zu behaupten wußte. Die Regie Rudolf Hartmanns zeichnete sich durch eine Vielzahl hervorragend modellierter Einzelheiten aus, wofür als Beispiel die unheimliche Groteske der Wirtshausszene mit der Betrunkenenpredigt angeführt sei. Nicht ebenso bruchlos verbanden sich Unheimlichkeit und Groteske in seiner Personenführung von Doktor und Hauptmann; beide Gestalten blieben zu sehr im Bereich des Vordergründig-Komischen stecken. Doch mag dies vergleichsweise leicht wiegen gegenüber dem Gesamteindruck einer Wiedergabe, die — nicht

zuletzt auch dank der suggestiven Bühnenbilder von Helmut Jürgens — Kraft und Bedeutung des Werks wie in einen Hohlspiegel zusammenraffte und auf die Hörer zurückstrahlen ließ.

—aew—

Moderner Einakter in Bergamo

In der Herbstsaison des Teatro delle Novità zu Bergamo wurde der Einakter „Le sue ragioni“ von Angelo Paccagnini (Text von Elio Pagliarani und dem Komponisten) uraufgeführt. Paccagnini, 1930 in Castano Primo bei Mailand geboren, ist seit Jahren mit der jungen mailändischen Komponistengeneration aufs engste verbunden. Er wurde vor allem durch Konzerte der „Incontri musicali“ und der Darmstädter Ferienkurse bekannt.

Seine 1959 komponierte Oper basiert auf einem Text, der die totale Entfremdung unter den Menschen behandelt. Pierrot liegt im Sterben. Seine Frau Colombina geht auf den Rat Arlecchinos ein, drei Freier anzuhören. Von Arlecchino ins Zimmer geführt, preisen sie ihre Qualitäten mit hochtönenden Worten. Als aber Colombinas Tochter Elina hereinkommt, zieht sie die Aufmerksamkeit der Freier auf sich. Es gibt einen heillosen Wirrwarr. Elina fällt in Ohnmacht und wird von Arlecchino und den drei Freiern weggetragen. Colombina und Pierrot sind wieder allein. Da steht Pierrot plötzlich auf und schilt seine Frau wegen ihres Betragens. Er versucht, ihr seine Gründe — „Le sue ragioni“ — auseinanderzusetzen. Aber beide ver-



Szenenbild: „Le sue ragioni“ von Angelo Paccagnini

stehen sich nicht, das „erlösende Wort“ bleibt unausgesprochen. Pierrot kann über andere nicht richten, denn er selbst ist in einer unüberwindlichen Entfremdung verfangen.

In der Partitur sind alle musikalischen Parameter genau kontrolliert. Trotz rigoroser Behandlung des Materials konnten richtige Ensembles und „cantable“ Partien entstehen, ohne daß es sich dabei um geschlossene Formen im Sinne der traditionellen Oper handelt. Diese glückliche Verbindung von strenger Ausdrucksweise und freier Gesangkunst ist ein besonderer Vorzug dieses Einakters. Daß dabei dem Komponisten manches nicht ganz gelungen ist — man möchte hier und da den Text besser verstehen —, kann den durchaus positiven Eindruck nicht beeinträchtigen, den dieses Stück hinterläßt.

In der bergamaskischen Uraufführung waren Paolo Montarsolo (Pierrot), Maria Minetto (Colombina), Adriana Martino (Elina), Virgilio Carbonari (Arlec-

chino) sowie Ezio de Giorgi, Nello Romanato und Giorgio Giorgetti (drei Freier), vortreffliche, den nicht geringen Schwierigkeiten dieser Partitur durchaus gewachsene Interpreten. Gianrico Becher schuf eine recht gelungene Ausstattung, indem er die Handlung auf einem „Theater im Theater“ bei streng funktioneller Bühneneinrichtung abrollen ließ. Abgesehen von ein paar Naivitäten war die Regie von Enrico Colosimo überzeugend. Hervorragend aber war die Leistung des Dirigenten Piero Santi, der die Aufführung mit Sicherheit, Präzision und Schwung leitete.

Was das Publikum betrifft, so wäre eine begeisterte Aufnahme zu viel verlangt gewesen, besonders in einer ausgesprochen konservativen Stadt wie Bergamo. Daß Paccagninis Einakter trotzdem nicht ohne Wirkung geblieben ist, zeigten die lebhaften Diskussionen, die während der Pause im Foyer geführt wurden.

Giacomo Manzoni

Ein Weihnachtsoratorium von Frank Martin

Die Zahl der Werke, die Frank Martin in den letzten 15 Jahren auf Grund der ihm von Radio Genève gegebenen Aufträge oder Anregungen komponierte (das Oratorium „In Terra Pax“, die Ouvertüre zum Mozart-Jahr, die Psalmen zur 400-Jahr-Feier der Genfer Universität), ist durch das am Tag vor Heiligabend in der Victoria Hall uraufgeführte „Mystère de la Nativité“ (entstanden 1957/59) um ein wahres Meisterstück vermehrt worden. Als äußeres Zeichen für die Bedeutung, die dem Werk in der ganzen Musikwelt beigemessen wurde, mag das Faktum gelten, daß das Genfer Konzert von 17 ausländischen Sängern übernommen wurde; diese betriebsmäßige Rangeinstufung wird aber weit überstrahlt von der künstlerischen Vollendung des Werkes, die sich schon beim ersten Erklängen zwingend offenbart.

Als Text verwendete Martin Verse des französischen Dichters Arnoul Gréban (gest. um 1470), die er dessen riesenhaftem Passions-Mysterium entnahm. Seine Auswahl betraf vor allem solche Stellen, die Bezug auf Christi Geburt hatten. Das in zwölf Abschnitte gegliederte Werk geht aber insofern über ein bloßes „Weihnachtsoratorium“ hinaus, als es das gesamte Wirken Christi einbezieht; in diesem Sinne ist seine geistige Haltung der von Händels „Messias“ verwandt.

Die in den alten Mysterienspielen übliche Dreiteilung der Schauplätze in Himmel, Erde und Hölle blieb erhalten und gab dem Komponisten wichtige Anregungen zur musikalischen Gestaltung. Ebenfalls übernommen wurde die zentrale Position, die bei Gréban der Maria zugewiesen ist, und die Martin zu besonders schönen melodischen Bildungen führte. Jene drei Schauplätze wurden von Martin zum Anlaß genommen, drei völlig verschiedene Kompositionstechniken

zu praktizieren: den Szenen im Himmel liegen die Gesetze der traditionellen, modal orientierten Tonalität zugrunde; das Geschehen auf Erden wird durch Anklänge an die Zwölftonmusik charakterisiert; für die höllischen Geister ist gerade die allgerollste Atonalität teuflisch genug. Selbstverständlich maßte sich Martin mit dieser Aufteilung der Kompositionstechniken nicht an, ein Werturteil über sie abzugeben. Sie schien ihm seinen künstlerischen Zwecken gut zu entsprechen, und im übrigen hielt er sich an das Bekannte, das er kürzlich in einem Interview vorbrachte: „Ich habe die Gewohnheit angenommen, mich nicht mehr um Kompositionssysteme zu kümmern, sondern mich nur noch auf mein eigenes Gefühl zu verlassen.“

Dieses Gefühl und sein wacher Kunstverstand haben ihn auch bei der Ausführung aller Einzelheiten seines Weihnachts-Mysteriums geleitet, angefangen bei der Klangfärbung, die jeder Figur oder Figurengruppe ein besonderes vokales und instrumentales Kolorit zu teilt, bis zur genauesten Charakterisierung des biblischen Geschehens durch bestimmte Musizierformen, von denen wir etwa den „exotisch“ anmutenden Ein- und Auszug der Heiligen Drei Könige erwähnen oder die groteske Nachahmung priesterlichen Psalmodierens bei dem Höllengespräch über die Versuchung Christi. Auch die für den erfahrenen Dramatiker zeugende Individualisierung der Gestalten innerhalb einiger Gruppen war um so bewundernswerter, als sie mit rein musikalischen Mitteln erzielt wurde. Entscheidend für den Eindruck souveräner Meisterschaft, die den triumphalen Erfolg der Aufführung bedingte, war aber das Zusammenwirken glücklicher melodischer Erfindung mit kühn ausgewogener musikalischer Architektonik des Ganzen. Als „Prolog im Himmel“

bringt der erste Abschnitt zunächst in einem Chorsatz eine Übersicht über die ganze Passion und dann die Verherrlichung des Schöpfergottes durch Gabriel und die Engel. In einem zweiten Prolog wendet sich einer der Darsteller nach altem Brauch erklärend und ermahmend an das Publikum. Der 3. Abschnitt enthält in überzeugender Szenendoppelung das Frohlocken der Hölle über den Sündenfall und das Lamento des gefallen Menschenpaares. Dann folgen als letzte Abschnitte des ersten Hauptteils: die Aussendung Gabriels und, wieder in Szenendoppelung, Verkündigung und Heimsuchung, mit einer hymnisch gestalteten Umschreibung des Magnificat als Finale. Der Mittelteil bringt die höllische Diskussion über das Dasein des Herrn, die Sendung Gabriels an die Hirten, die Geburt Christi (mit einer herrlichen Kantilene Marias, dem lyrischen Höhepunkt des Ganzen) und als Ausklang die breitausgeführte Hirtenszene. Der Schlußteil erhebt das Geschehen gewissermaßen in eine höhere theologische Sphäre und ermöglicht so eine weitere Steigerung: von der Prophetie Simons über die Anbetung der Könige bis zur Darbringung

Christi im Tempel, in die dann in liturgischer Form Sanctus, Benedictus und Hosianna zum glanzvollen Abschluß einbezogen werden.

Diese knappe Schilderung läßt schon die Schwierigkeiten ahnen, welche die Aufführung, die ein großes Orchester, zwei Chöre und 9 Gesangssolisten erfordert, darbot. Unter der Leitung von Ernest Ansermet, der zu den frühesten Förderern Martins und zu den genauesten Kennern seines Gesamtchaffens gehört, wurden sie in Genf in mustergültiger Weise überwunden. Die Ausführenden waren das Orchestre de la Suisse Romande, die Chöre „Les Jeunes de Lausanne“ und „Le Motet de Genève“ und neun vorzügliche Sänger, von denen sich die Sopranistin Elly Ameling (Eva und Maria) besonders auszeichnete. Wenn die konzertante Uraufführung die musikalischen Werte des Werkes rein und vollständig zur Geltung brachte, so werden sich bei der für die Salzburger Festspiele 1960 geplanten szenischen Darstellung gewiß noch einige neue wesentliche künstlerische Aspekte eröffnen.

Willi Reich

Besançon setzt neue Musik auf sein Festspielprogramm

Besançon hat bisher elf Musikfeste veranstaltet, die sich vor allem durch ihre konservativen Programme auszeichneten: klassische Meisterwerke wurden von den zugkräftigsten Interpreten aufgeführt. Es wäre daher ungerecht, die Leitung dieses Festivals nicht für ihre vorjährige Anstrengung zugunsten der zeitgenössischen Musik zu beglückwünschen.

Das Parrenin-Quartett, das erste französische Ensemble, das es gewagt hatte, die großen Schwierigkeiten der „Lyrischen Suite“ von Alban Berg zu meistern, gab eine sehr schöne, stilvolle und wohlklingende Wiedergabe dieses Werkes. Es spielte auch die französische Erstaufführung des „Livre pour Quatuor“ von Pierre Boulez. Als die Künstler das Stück 1955 in Donaueschingen zur Uraufführung brachten, hatten sie wahrscheinlich nicht Zeit genug, es reifen zu lassen: es stellt nämlich dem traditionellen Streichquartett gegenüber ganz neue Probleme auf dem Gebiet der Technik, des Quartettstils, der Tongebung und des Gleichgewichts der Strukturen. Die Parrenins arbeiteten und grübelten mehrere Monate, und es gelang ihnen jetzt eine unendlich überzeugende Wiedergabe, indem sie eine bemerkenswerte Meisterschaft offenbarten, welche die erstaunliche musikalische Erfindungskraft dieses „Livre pour Quatuor“ voll zur Geltung kommen ließ.

„Livre pour Quatuor“ ist schon ein älteres Werk von Pierre Boulez, nämlich aus den Jahren 1947/49. Zum erstenmal bestätigt sich hier die endgültige Persönlichkeit des Komponisten in voller Unabhängigkeit: er hat sich von dem engen Zwang des klassischen Zwölftonsystems losgelöst und verwirklicht schon die Erweiterungen und Ausdehnungen, die er nachher immer wieder der seriellen Methode schenkt. Seine kontrapunktische Kunst und seine

thematische Arbeit bezeugen hier eine neue Erfindungskraft und eine neue Vielseitigkeit. Seine Art, die Instrumente des Streichquartetts zu behandeln, ist ebenfalls eine absolut revolutionäre. Vor allem aber handelt es sich hier um ein Werk, in dem Boulez zum erstenmal die Möglichkeit fand, sein eigenes musikalisches Gefühl in voller Freiheit zum Ausdruck zu bringen: in den vorhergehenden Werken offenbarte sich dieses Gefühl wesentlich durch Heftigkeit und Wut — etwa wie die „Fauvisten“ in der Malerei; im „Livre du Quatuor“ schleichen sich schon Elemente der Klangverfeinerungen ein, die später für seinen Stil typisch geworden sind und ihre charakteristische Entfaltung in den „Improvisations sur Mallarmé“ erfahren haben.

Außerdem ist der „Livre pour Quatuor“ eines der ersten Werke von Boulez, das uns den eigenartigen Lyrysmus dieses Musikers offenbart, diese merkwürdige Zusammensetzung von Glanz und Verschwiegenheit, von Schrei und Heimlichkeit, von Heftigkeit und Scham. Darauf hindeutend schrieb einst Jean-Louis Barrault so schön, daß die Musik von Boulez Zeuge einer „wunderbaren Keuschheit“ sei, „dieser männlichen Keuschheit, die es öfters gibt, als man denkt, und die gerade ein Zeichen der Mannhaftigkeit ist“. Wenn man es gut bedenkt, finden wir diese Haltung auch bei Debussy: so wird erneut die tiefe Verwandtschaft dieser beiden Komponisten bewiesen. Man kann natürlich finden, daß im „Livre pour Quatuor“ die totale strukturelle Gliederung, zu der Boulez in den späteren Werken gelangt ist, erst im Keim vorhanden ist. Aber es ist auch nicht zu leugnen, daß hier Boulez einen großen Schritt in seiner musikalischen Entwicklung getan hat, in der Entwicklung der zeitgenössischen Musik überhaupt. Deshalb ist und bleibt dieser „Livre pour Quatuor“ so wichtig.

Die andere Novität, die Besançon entdeckte, war das vierte Klavierkonzert (für die linke Hand) von Serge Prokofieff. Es ist vielleicht ein wenig übertrieben, von Novität zu sprechen, denn das Werk wurde bereits 1931 geschrieben, und zwar im Auftrag des Pianisten Paul Wittgenstein, der im ersten Weltkrieg den rechten Arm verloren hatte. Wahrscheinlich hat ihn das Werk nicht befriedigt — gespielt hat er es meines Wissens nicht. Es gibt übrigens zwei Fassungen dieses Konzerts: die eine wurde vor einigen Jahren in den Vereinigten Staaten ohne besonderes Aufsehen gegeben, die andere vermittelte jetzt in Besançon der Schweizer Pianist Georges Bernand, der einen Mikrofilm aus der Sowjetunion mitgebracht hatte. Ich muß gestehen, daß ich schwer enttäuscht war. Bei aller Bewunderung und bei allem Respekt, die dem Andenken Prokofieffs gebühren, kann ich nicht verheimlichen, daß dieses vierte Klavierkonzert sehr blaß ist. Außerdem ist man erstaunt zu sehen, daß Prokofieff, dieser überragende Pianist, die Gelegenheit nicht ausgenutzt hat, den Stil überlegener Virtuosität anzuwenden, der sich von selbst aufdrängt. Im Gegenteil: gerade in dieser Hinsicht erwies er sich als sehr schüchtern und begnügte sich, die linke Hand auf dem Klavier in ziemlich harmlosen monodischen Arabesken gleiten zu lassen, ohne jemals die üppigen Kombinationen zu finden, die in polyphoner, harmonischer und rhythmischer Hinsicht das akrobatische Interesse des Konzerts von Ravel bilden. Während Ravels Satz so reich und so geschickt ist, daß man oft den Eindruck hat, es würden zwei Hände spielen, gibt es bei Prokofieff nur eine armselige, kleine, unbeholfene Hand. Das Kunststück ist verfehlt, und das Werk auch, besonders deshalb, weil es den Mangel an spielerischer Virtuosität durch keinen selbständigen musikalischen Wert ausgleicht.

Das Musikfest von Besançon brachte auch die europäische Erstaufführung eines der letzten Werke, das der tschechische Komponist Bohuslav Martinu vor seinem Tode schrieb. Die Charles Münch gewidmeten „Parables“ wurden 1959 unter seiner Leitung in Boston uraufgeführt, und Münch war es auch, der in Besançon mit dem Orchestre National de la Radio-diffusion Française die erste europäische Aufführung dirigierte. „Parables“ ist eine Art symphonische Dichtung in drei Teilen: es ist keine eigentliche Programm-Musik, ist aber in diesem Sinne nach literarischen Vorlagen komponiert, etwa wie die symphonischen Dichtungen von Richard Strauss. Die Vorlage des ersten Stückes, „Parabole d'un Sculpteur“, ist ein Bruchstück der „Citadelle“ von Antoine Saint-Exupéry, das den Konflikt von Kunst und Handwerk schildert. Das zweite, „Parabole d'un jardin“, ist aus demselben Werk von Saint-Exupéry entnommen und beschreibt den Zyklus der Pflanzenwelt: von dem Samen zur Blume, dann zur Frucht, usw. Das dritte, „Parabole d'un Labyrinthe“, stammt aus dem „Voyage de Thésée“ von Georges Neveu und schildert den Sieg des Weibes über Theseus, der den Minotaurus erschlug. Man begreift schlecht, wie aus diesen poetisch-philosophischen Texten Musik entstehen kann, so wie man auch den Zusammenhang dieser drei Sujets mit der Partitur, die Martinu dazu geschrieben hat, nicht klar ersieht. Diese neo-romantische, einfache und leichte Musik, teilweise reizend orchestriert und reich an rhythmischen Einzelheiten, mahnt eher an eine Begleitmusik zu einem Kulturfilm über den Schwarzwald als an die vom Komponisten angegebenen philosophischen Grundlagen.

Claude Rostand

Aus dem Französischen von Pierre Stoll

Festival zeitgenössischer Musik in Buenos Aires

Argentiniens Hauptstadt, seit Jahren eines der führenden Zentren moderner Musik, veranstaltete im vergangenen Herbst ein zeitgenössisches Festival, dessen Organisation die Universität übernommen hatte. Die Konzerte fanden in Räumen der Hochschule statt, insbesondere im prachtvollen „Auditorium“, das mit seinen in die Breite angelegten zweitausend Sitzplätzen akustisch einer der besten Säle Lateinamerikas ist.

Vier Konzerte waren die Hauptveranstaltungen. Im ersten wurden aufgeführt: Arnold Schönbergs Trio op. 45 (1947), das zweite Streichquartett (1907–13) von Charles Ives, die erste Klaviersonate von Pierre Boulez (1946) und Bartóks zweite Violinsonate (1920). Dieser Querschnitt durch so verschiedene Zeiten und Stile war außerordentlich interessant, er bot Gelegenheit, Musik der ersten und der zweiten Nachkriegszeit — des jüngeren Bartók und des jungen Boulez — zu vergleichen und gleichzeitig zu erkennen, was Ives vierzig Jahre vor Schönbergs Reifezeit erfüllt und erahnt hatte.

Das zweite Konzert war einem großen Orgelwerk Olivier Messiaens gewidmet, der „Nativité du Seigneur“ — neun „Meditationen“ — aus dem Jahre 1946, in dem der französische Mystiker unserer Zeit seine vielleicht persönlichsten Gefühle verströmt.

Im dritten Konzert erklangen Edgar Varèses „Octandre“, 1924 geschrieben: gleich darauf das „Nonett“ eines jungen, kürzlich in Buenos Aires preisgekrönten Argentiniers, Mario Davidovsky, aus dem Jahre 1957. Auf Weberns Konzert op. 24 (1934) folgte Stravinskys „Geschichte vom Soldaten“ (1918). Der Dirigent dieses Konzerts war der seit einem Vierteljahrhundert in Argentinien tätige, aus Deutschland ausgewanderte Teodoro Fuchs am Pult eines Ensembles ausgezeichnete einheimische Musiker. Fuchs, der lange Jahre ständiger Leiter des Sinfonieorchesters im argentinischen Córdoba war, brachte dort eine Fülle bedeutender zeitgenössischer Werke zur lateinamerikanischen Erstaufführung. Jetzt zeichnet er sich als Gastdirigent namhafter Orchester, — vor allem der Sinfónica Nacional — durch die Pflege der Musik unserer Tage aus.

Das vierte Konzert des Musikfestes vereinigte folgende Werke: Stockhausens „Klavierstücke XI“ (1957), die zweimal gespielt wurden, um das Verständnis zu erleichtern, Alban Bergs 4 Stücke für Klarinette und Klavier op. 5, „Dedalus“ (1950) von Juan Carlos-Paz, dem argentinischen Vorkämpfer für serielle Musik (1950) und schließlich die „Musik für Sopran, Gitarre, Vibraphon, Klavier und Schlagwerk“ des jungen, noch unbekannten Argentiniers Francisco Kroepfl (1957).

Der Bericht wäre unvollkommen, wenn man nicht erwähnen würde, daß Buenos Aires in den zehn Tagen, auf die das Festival verteilt war, noch eine Fülle weiterer moderner Musik in den laufenden Konzerten zu hören bekam. Das Nationalorchester spielte unter der Leitung seines Chefdirigenten Juan José Castro Strawinskys „Gesang der Nachtigall“, Prokofieffs „Skythische Suite“ sowie die Orchestervariationen des jungen, in Italien ansässigen Argentiniers Eduardo Ogando. In einem Kammermusikabend waren Werke von Poulenc, Schostakowitsch und zeitgenössischen Argentinern zu hören. Auf dem Programm eines Liederabends standen Gesänge von Paul Hindemith, Hermann Reutter, Alban Berg, Arnold Schönberg, Wladimir Vogel, Luigi Dallapiccola. Ein Ballettabend des Teatro Colón brachte Strawinskys „Apollon Musagète“ und „Joan von Zarissa“ von Werner Ekg. An der gleichen Bühne erlebt demnächst Prokofieffs „Liebe zu den drei Orangen“ ihre lateinamerikanische Erstaufführung.

Kurt Palen

Roberto Gerhards Zweite Sinfonie

Das Sinfonie-Orchester der BBC gibt regelmäßig Konzerte in der Londoner Royal Festival Hall. Hier spielte es kürzlich unter Rudolf Schwarz die Uraufführung der 2. Sinfonie von Roberto Gerhard. Das Konzert wurde vom Dritten Programm des britischen Rundfunks übertragen, in dessen Auftrag der spanische, seit zwanzig Jahren in England lebende Komponist sein neues Werk geschrieben hatte. Es wurde zwischen dem „Schwan von Tuonela“ von Sibelius und Liszts Klavierkonzert Nr. 1 gespielt. Außerdem standen noch Schumanns Manfred-Ouvertüre und die fünfte Sinfonie von Mendelssohn auf dem Programm. Dies ist, gelinde gesagt, eine der Eigentümlichkeiten des englischen Musiklebens: neue (aber auch wenig bekannte alte) Musik glaubt man einem größeren Publikum nur dann vermitteln — oder vielmehr „zumuten“ — zu können, wenn man sie zwischen erprobte und bewährte „pièces de résistance“ gleichsam einschmuggelt.

Roberto Gerhard hat in seiner Zweiten Sinfonie auf überlieferte sinfonische Formen, auf die Benutzung von Themen, ihre motivische Verknüpfung und Abwandlung verzichtet. Das Werk ist athematisch; es ging dem Komponisten, wie er in seinem Aufsatz des Programmheftes schrieb, um die Herausarbeitung struktureller musikalischer Formen. Ihnen dient, insbesondere auch im langsamen zweiten Satz, die Verwendung chinesischer Schlaginstrumente und ein Akkordeon. Gerhard hat sie nicht nur zu rhythmischen Akzentuierungen und koloristischen Effekten herangezogen, sondern sie in seinen musikalischen Formenbau als organisch gliedernde Bestandteile einzubeziehen versucht.

Wenn, einem bekannten Goethewort zufolge, Musik „gefrorene Architektur“ ist, so hat Gerhard also diesen Vorgang hier umkehren und Architektur wieder in bewegliche musikalische Formen umschmelzen wollen. Nach einem ersten Anhören des Werkes mußte man sich freilich die Frage vorlegen, inwieweit dem ebenso streng und rein empfundenen wie durchdachten Formbemühen des Komponisten auch die ordnende Kraft eines Formensinns entsprach, dem es gelungen ist, die vielfältigen strukturellen Elemente seines Materials zu einer plastischen musikalischen Gestalt zu verbinden. Oft konnte man sich des Eindrucks nicht erwehren, als ob sich der Ablauf des Formgeschehens nur mit einer gewissen romantisch-retardierenden Zähflüssigkeit vorwärtsbewege, aus der ein heimlich tastendes Verlangen nach dem Schwelgen in melodischen Klangfarben zu sprechen schien. Aber wo dieses der klaren Ausprägung der Formgedanken hemmend im Wege stand, verlieh es der Sinfonie doch auch wieder ihre besonderen, persönlichen Stimmungsreize — wie es sich denn in der Gesamtwirkung um ein durchaus erst zu nehmendes Werk handelt, dessen Bedeutung man wohl erst nach mehreren Wiederbegegnungen mit ihm richtig erkennen wird.

Friedrich Walter

Erfreuliche Aktivität in den Niederlanden

Der Niederländische Verein für zeitgenössische Musik kann im Januar 1960 auf eine 30jährige Propaganda für neue Musik zurückblicken. Schon 1931 kamen Werke von Anton Webern in Amsterdam und im Haag zur Aufführung. In den dreißiger Jahren wurde in Amsterdam u. a. „Octandre“ von Edgar Varèse gespielt. 1938 wirkte Béla Bartók in einem Konzert mit, das ausschließlich seinen Werken gewidmet war. Im Jahre 1947 gab Olivier Messiaen mit Yvonne Loriod in Amsterdam ein Konzert, in dem viele Leute in den Niederlanden zum erstenmal seine Musik kennenlernten.

Seit 1958 setzt sich der Niederländische Verein besonders für die serielle Musik und für die jüngste Avantgarde ein, und zwar in Aufführungen, die hohen Anforderungen gerecht werden, dank dem vorzüglichen Danzi-Bläserquintett, dem Amsterdamer Streichtrio und dem Rheinischen Kammerorchester unter der Leitung von Mauricio Kagel, das nicht genug gelobt werden kann. Eine Bestätigung finden diese Bestrebungen in dem großen Interesse des Publikums, das vor allem die Jugend stellt. Auch die Presse ist einstimmig der Meinung, daß diese Konzerte nicht nur wichtig, sondern sogar notwendig für die Entwicklung der Musik in den Niederlanden sind. Es ist daher beglückend, feststellen zu können, daß sich nunmehr auch in anderen Städten die Orchester und Kammermusikensembles endlich von dem Gedanken lossagen, man habe sich nach dem landläufigen Geschmack des Publikums zu richten.

Das Utrechter Städtische Orchester gab kürzlich unter der Leitung von Paul Hupperts eine verantwortungsbewußte Wiedergabe von „Y su sangre ya viene cantando“ für Flöte und Orchester von Luigi Nono und bald darauf die Sechs Stücke für großes Orchester von Anton Webern. Eine gute Idee war es, dieses Werk von Jos Wouters erläutern zu lassen. In

Haarlem ist es Henri Arends, der mit dem Noordhollands Philharmonisch Orkest viele neue Stücke spielt und momentan „Das Augenlicht“ von Webern unter der Mitwirkung vom Collegium Musicum Amstelodamense vorbereitet. Auch der Rundfunk steht nicht zurück. Dem Radio-Kammerorchester unter Rudolf Krol verdankt man eine exakte Wiedergabe der Sonate für Streichorchester von Hans Werner Henze.

Daniel Ruyneman

Blick in die Zeit

Sellner geht nach Berlin

Mit der Berufung Gustav Rudolf Sellners zum Intendanten der Städtischen Oper Berlin wird eine Reihe von Fragen aufgeworfen, die über Berlin hinaus Bedeutung haben. Sellner, um zunächst einmal das Negative zu erwähnen, ist kein Musiker. Er kommt aus dem geistig sehr vielseitigen Kreise der Münchener Kammerspiele, wo er (der am 25. Mai 1905 in Traunstein geborene Bayer) zum Schauspieler ausgebildet wird. Seine ersten Engagements 1924 bis 1938 schließen Aufgaben der Regie und Dramaturgie mit ein. 33jährig wird Sellner Intendant, zuerst in Oldenburg, dann in Göttingen und Hannover. Nach 1945 tritt er immer stärker als Regisseur hervor; Städte wie Hamburg, Essen und Kiel bieten ihm vielerlei Aufgaben. In Kiel ist er Oberregisseur des Schauspiels und Regisseur der Oper; unter anderem nennt die Chronik eine „Tristan“-Inszenierung.

Seit 1951 Leiter des Darmstädter Landestheaters, hat Sellner dann überwiegend Interesse für das Schauspiel gezeigt. Seine Inszenierungen der „Perser“, der „Antigone“, der „Orestie“, der Lorchschen „Bluthochzeit“ wirkten stilbildend. Im Bereich des Musiktheaters reizten ihn die eher gegen die Musik gerichteten Versuche Carl Orffs, dessen „Kluge“ er für das Fernsehen inszenierte.

Auch in Berlin, wo ihn Boleslav Barlog 1954 vorstellte, ist Sellner zunächst ausschließlich als Schauspielmann hervorgetreten.

Die außergewöhnliche und schwere Regiearbeit für Schönbergs „Moses und Aron“ zeigte den großen Ernst, den sich Sellner bei dieser musikalischen Arbeit abverlangte. Sein sonst so unbedingter Stilisierungswille war hier offenbar im Widerstreit mit einer Konvention, die sich mehrfach gegen die Kühnheit der Lösungen durchsetzte. Wieweit Sellner in seiner Berliner Tätigkeit Interesse an der besonderen ästhetischen Situation der Opernform gewinnt, das ist die Schicksalsfrage für ihn wie für das Berliner Theaterleben. Es darf nicht verkannt werden, daß seine Neigung der Sprechbühne gehört.

Sellner ist ein Mann von weitem geistigem Horizont. Er gehört, und zwar nicht nur nominell, dem Werkbund, der Darmstädter Sezession und der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik an. Was ihn weniger interessiert, sind Organisation und Ver-

waltung eines Bühnenbetriebes; aber dafür wird ihm — genau wie in Darmstadt — an der Berliner Oper ein sicher eingespielter Apparat zur Verfügung stehen.

In Zusammenhang mit Sellners Berufung ist wieder einmal die Möglichkeit einer Generalintendanz der West-Berliner Theater berührt worden, allerdings nur von außenstehender Seite. Sellner selbst will von ihr nichts wissen, und auch uns scheint, als sei die Epoche der Mammut-Intendanzen vorbei und dem Berliner Kunstleben durch eine Zusammenarbeit der befreundeten Intendanten Barlog und Sellner am besten gedient.

Die Frage nach dem Musikfachmann als Schwerpunkt des Operntheaters läßt Sellners Berufung (die übrigens erst nach erfolgter Zustimmung durch alle zuständigen Westberliner Senatsstellen und das Abgeordnetenhaus erfolgen kann) ebenso offen wie die bisherige Intendanz Ebert. Leider ist der autoritäre Generalmusikdirektor, der dem Theater sein Profil gibt, im heutigen Musikleben der Utilités und der Wandelsterne noch schwerer zu finden als der Intendant.

H. H. Stuckenschmidt

Ein Trauerspiel

Unter diesem Titel schrieb Hans Schwab-Felisch in der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“:

Diesmal wollen wir nicht viel Federkauens machen; der Fall, von dem hier zu berichten und gegen den Protest zu erheben ist, liegt leider eindeutig klar. Es gibt für ihn keine Entschuldigung und keine mildernden Umstände. Der Senat der Freien Hansestadt Bremen hat mit einer nicht mehr diskutablen Entscheidung ein Präjudiz geschaffen, das der Freiheit der Literatur einen empfindlichen Schlag versetzen müßte, würde es jemals Schule machen. Doch schon der einmalige Fall ist nicht nur beschämend. Er ist deprimierend.

Die Freie Hansestadt Bremen vergibt, was löblich ist, in jedem Jahre einen Literaturpreis; unter den bisherigen Preisträgern befinden sich Ernst Jünger, Paul Celan, Ingeborg Bachmann, Ilse Aichinger und Rolf Schroers. Die Wahl des Preisträgers hat die Freie Stadt, wie allgemein üblich, einer von ihr eingesetzten Jury übertragen, zu der sich stets der preisgekrönte Autor des Vorjahres gesellt — ein Beispiel, das nachahmenswert ist. Dieses Gastmitglied der Jury war in diesem Jahre Rolf Schroers. Ihre anderen Mitglieder sind: Manfred Hausmann; Conrad Heinemann, Dramaturg in Bremen; Rudolf Hirsch vom S. Fischer Verlag, Frankfurt; Erhart Kästner, Direktor der Herzog-August-Bibliothek in Wolfenbüttel; Erich Traumann, Redakteur in Bremen; Professor Benno von Wiese und, als Vertreter des Senats von Bremen, der Regierungsdirektor Lutze. Diese Jury, der niemand wird anhängen können, sie sei jemals auf die avantgardistischen Barrikaden zu bringen, hat einstimmig, freilich in Abwesenheit von Manfred Hausmann, entschieden, den diesjährigen Literaturpreis der Freien Hansestadt Bremen dem Autor der „Blechtrommel“, Günter Grass, zu verleihen.

Es mußte daher die Angehörigen der Jury in basses Erstaunen versetzen, als sie am Heiligabend einen Brief vom Senator für das Bildungswesen von Bremen erhielten, in dem zu lesen stand, der Senat sei dem von Senator Dehmkamp gestellten Antrag, nach dem Vorschlag des Preisgerichtes den Roman „Die Blechtrommel“ auszuzeichnen, nicht gefolgt. Um den Hohn auf die von der Freien Stadt selbst bestellte Jury voll zu machen, war der Brief von eben jenem Regierungsdirektor Lutze unterschrieben, der bei der Abstimmung auch seine Stimme dem Grass gegeben hatte. In eine derart fatale Lage kann sich also ein Mann versetzt sehen, dem von Amts wegen nichts anderes übrigbleibt, als der Staatsräson zu folgen.

Doch nicht genug damit. Die Absage mußte ja auch begründet werden. Sie wurde es auch. Zunächst erkennt der Senat der Freien Stadt an, und zwar wie?, „im vollen Umfang“, daß „das Preisgericht in seinem nach ‚rein künstlerischen Gesichtspunkten‘ getroffenen Vorschlag durchaus (sic!) nach dem vom Senat erlassenen Statut gearbeitet hat“. Dann aber folgt die Begründung. Sie ist kaum anders als jämmerlich zu nennen. In dem Brief steht: „Der nach eingehender Beratung getroffene negative Beschluß findet insbesondere darin seine Begründung, daß eine Auszeichnung durch die Landesregierung, wie sie der Literaturpreis der Freien Hansestadt Bremen darstellt, eine Diskussion in der Öffentlichkeit hervorrufen würde, welche nicht den unbestrittenen literarischen Rang des Buches, wohl aber weite Bereiche des Inhalts nach außerkünstlerischen Gesichtspunkten kritisieren würde.“

Diese Hypothese nimmt der hohe Senat der Freien Stadt nun gleich als „Tatsache“. Und in Erkenntnis dieser angeblichen Tatsache, deren hypothetische Folgen zu tragen der Senat der Freien Stadt also nicht die Courage hat, schlägt er den Jurymitgliedern vor, sie sollten noch einmal beraten oder sie sollten das (ebenfalls preiswürdige) Buch von Uwe Johnson „Mutmaßungen über Jakob“, das auch zur Debatte stand, auszeichnen, oder sie sollten den Preis in diesem Jahre überhaupt nicht vergeben.

Dahin dürfte es wohl auch kommen. Aber nicht, weil der Senat der Freien Stadt dies vorgeschlagen hat, sondern weil er mit seinem Beschluß und mit seinem Brief Porzellan zerschlagen hat, das nicht mehr zu kitten ist. Dr. Hirsch hat bereits seinen sofortigen und nicht mehr widerrufbaren Austritt aus der Jury für alle Zeiten erklärt. Ihm sind Erhart Kästner und Benno von Wiese gefolgt. Sie haben ihr Amt niedergelegt. Schroers, als vorjährigem Preisträger und als nur einmal amtierendem Mitglied der

Jury, sind die Hände gebunden. Der Verleger von Johnson hat erklärt, er würde ihm, unter diesen Umständen, nicht geraten haben, an Stelle von Grass den Preis anzunehmen. Das sind die herben Folgen, denen sich der Bremer Senat nun gegenüber sieht. Aus seinem Ultimatum — und es ist eines — folgt, denkt man die Angelegenheit zu Ende durch, daß jemand, der preiswürdig sein soll, zunächst „richtig“ zu schreiben habe, „richtig“ natürlich im Sinne jeder gerade die Macht ausübenden Partei oder sonstigen politischen Konstellation. Das Alibi in Sachen Kunst ist, auch das folgt daraus, von dieser Behörde seiner moralischen Grundlage enthoben worden. Da ist am Ende die „Staatskunst“ nicht mehr weit.

Wir wissen, daß Preisverteilungen in deutschen Landen allerlei Konzessionen und taktischen Überlegungen ausgesetzt sind. Dagegen kann niemand etwas tun, es ist natürlich. Doch gibt es Grenzen, die nicht überschritten werden dürfen. Als Albert Vigoleis Thelen für sein Buch „Die Insel des zweiten Gesichts“ der Fontanepreis der Stadt Berlin von einer ebenfalls von der Stadt berufenen Jury zuerkannt wurde, da zögerte Senator Tiburtius nicht, dem Vorschlag seines Preisgerichts zu folgen, obschon ihm das Buch erklärtermaßen sehr, aber auch schon sehr gegen den persönlichen literarischen Strich ging. Die Übung, sich loyal gegenüber der eigenen Jury zu verhalten, ist, jedenfalls was Literaturpreise angeht, bisher stets geübt worden. Auch vom Senat der Freien Stadt Bremen, der wahrscheinlich mit mancher Entscheidung aus den Vorjahren ebenfalls nicht ganz einverstanden war.

Das Buch von Grass ist in dieser Zeitung sehr herbe und negativ besprochen worden. Der Angriff gegen das Buch und seinen Autor wurde von einer vornehmlich moralischen Plattform vorgetragen. Es gibt, wie nicht nur das Beispiel Bremen zeigt, auch andere Meinungen zu dem Buch von Grass. Hier geht es indessen gar nicht mehr um „Die Blechtrommel“, es geht um das Prinzip und um eine Begründung, die trostlos bleibt. Jedem anderen Buch, dem das gleiche geschehen wäre, wie dem Roman von Grass, wäre an dieser Stelle gleichermaßen die Stange gehalten worden.

Offen bleibt die Frage, wie der Senat von Bremen sich in Zukunft verhalten wird, einer anderen, wiederum von ihm berufenen Jury gegenüber. Man kann nur hoffen, daß er sich selbst eine Liberalität zurückgewinnt, mit der er in späteren Jahren das Beschämende dieses Vorganges vergessen macht. Und daß niemand seinem Beispiel folgt. Vestigia terrent!

Gelten lassen ist schwerer als sich begeistern

HUGO VON HOFMANNSTHAL

Neue Musik ist gar nicht „neu“

Während der „Festlichen Tage neuer Kammermusik“ in Braunschweig 1959 sprach Hans Werner Henze über „Neue Aspekte in der Musik“. Die Hamburger Tageszeitung „Die Welt“ veröffentlichte die Ausführungen in einer vom Komponisten autorisierten Kurzform, die wir im folgenden übernehmen: Was hier als „Neue Aspekte in der Musik“ erörtert werden soll, hat nichts an sich von neuen Parolen, neuen Manifesten, will nicht den Grundstein zu einer neuen Schule legen, sondern einige neue Momente herausheben, die zu den heute unter dem Begriff „modern“ zusammengefaßten Erscheinungsformen hinzutreten.

Die Schwierigkeit, in der unbekannte Musik, mit neuen, unbekannten Mitteln konzipiert, sich immer wieder befindet, ist die, sich plausibel zu machen. Plausibel nicht, um Banalitäten zu schmeicheln oder unverständige Reaktionäre zu erfreuen, sondern um durch einen Kraftbeweis, den zu unterschätzen nur

Denn die Überlieferung des Notentextes, zusammen mit der Musikübung, aus der sie resultiert, bietet ja gar nicht Unfreiheit, übt ja gar nicht den düsteren Zwang aus, über den heute so leicht geklagt wird, und es trifft durchaus nicht zu, daß die komplexe Universalität der musikalischen Zeichensprache den Komponisten am Gebrauch seiner schöpferischen Einbildungskraft hindert. Freilich ist es schwieriger, den fünf Notenlinien, den instrumentalen Begrenzungen und den vokalen Naturgegebenheiten sich zu unterwerfen, als ohne diese Rücksichten sich mit musikalischer Naivität oder rechnerischer Abstraktion der Verantwortung künstlerischen Gestaltens zu entziehen.

Immer wieder hat man aus der Vielfalt des vorhandenen Materials, das verbraucht oder nutzlos schien, eine Auswahl getroffen, so daß die Töne wieder neu zu sich selbst kommen konnten — und zwar oft auch auf dem Boden relativer Voraussetzungslosigkeit, wie sie sich nun einmal beim Auf-

Die deutsche Erstaufführung der Oper „Aniara“ von Karl-Birger Blomdahl findet am 19. März in der Hamburgischen Staatsoper statt. Aus diesem Anlaß veröffentlichen wir im nächsten Heft eine Einführung in das Werk aus der Feder unseres schwedischen Mitarbeiters Bo Wallner.

Naivität oder Ignoranz sich anmaßen könnten, vor den Ansprüchen zu bestehen, die Jahrhunderte von Erfahrungen herausgebildet haben.

Wir meinen, daß die Höhe dieser Ansprüche, wenn nicht gewachsen, so doch jedenfalls nicht verringert ist. Die Deutlichkeit und Transparenz einiger Leistungen zwischen dem 14. Jahrhundert und dem unseren, in denen es gelungen ist, einige unwandelbare Eigenschaften der Musik in Verbindung mit ihrem technischen Aspekt einzufangen, aufzuzeichnen, zu präzisieren, dürfen von uns das gleiche Maß an Deutlichkeit und Transparenz verlangen. Es handelt sich hier nicht um ästhetische Forderungen, sondern um technisch-theoretische Gegebenheiten, die man nüchtern feststellen kann.

Überlieferung ist keine Fessel

Die musikalische Schrift, ihre Zeichen und Symbole, ist in jahrhundertelanger Entwicklung immer wieder als plausibler Gegenstand der Vermittlung für den Interpreten betrachtet worden. Das Problem der Aufzeichnung, der Kodifizierung, hat in allen Zeiten die schöpferischen Musiker beschäftigt, die unablässig daran arbeiteten, das konzipierte Klangbild möglichst genau, möglichst erschöpfend im Notenbild zu fixieren.

Heute hat die Konzentration von Tongebilden einen Grad erreicht, der nicht nur neue Schwierigkeiten der Aufzeichnung entstehen läßt, sondern oft sogar die Ausführung schlechterdings unmöglich macht. Dem versucht man sich etwa dadurch zu entziehen, daß man dem Spieler Improvisation vorschlägt und die Ausführung freistellt. Die Frage taucht auf, ob da wirklich von Befreiung gesprochen werden darf, oder ob es sich nicht vielmehr lediglich um eine bedenkliche Vereinfachung handelt.

tauchen neuer Ideen einstellen kann. Daraus haben andere dann eine Theorie, einen Mechanismus, gemacht. Etwas, das anfangs nur eine Arche Noah war, auf der einer die Sintflut hatte überleben wollen, wurde ein Gebrauchsgegenstand, eine Zwischermaschine. Aus dem, was das Gebot einer Stunde an Auswahl verlangte, wurde ein neues, theoretisch fixiertes „System“, das zur allgemeinen Norm erklärt wurde und alsbald seinerseits zu wuchern begann.

Wider die bloße Improvisation

Wir glauben, daß auch heute ein anderer Ausweg möglich, ja nötig ist als die Flucht in die Überkompliziertheit, in die Stille der Tonlosigkeit oder in eine Welt der „Improvisation“, des Schalls oder des Geräuschs an sich. Vielleicht muß noch einmal ganz umgedacht werden. Ich meine, daß die Zeichen, die Symbole, die Chiffren etwas in sich tragen, das zur Musik gehört wie die Gliedmaßen zu einem Körper, und in der heutigen Schwierigkeit ihrer Handhabung liegt keine Einladung zum Verzicht, sondern der Anreiz zu einer neuen Fühlungnahme, zur Umwertung — vielleicht sogar zur Zerstörung bestehender Sanktionen.

Die Töne des temperierten Systems, ganz gleich, in welcher Ordnung sie konzipiert oder aus welchem Gesichtswinkel sie gesehen werden, stehen heute erneut wie ein unbekanntes, unerforschtes Feld. Denn wenn Strawinsky oder die Dodekaphonisten mit den Tönen anders umgingen als ihre Vorgänger — was ist damit schon an Erschöpfendem mit diesen Tönen selbst geschehen? Warum sollten sie dadurch, daß sie für eine Weile in bestimmten Systemen festgehalten waren, ausgedient haben? Sie sind ein hartes Rohmaterial, das sich nicht verändert. Nur wir verändern uns in unserem Verhalten zu diesem Material.

Indem sich einer klar wird über den Grad seiner historischen Belastung, hört die Belastung auf. Man muß die Töne in ihrer Bedingtheit, ihrem An-sich-Sein erkennen, sie von ihrer Geschichte zu trennen vermögen. Sobald wir uns nicht mehr geschichtlich bedrängt, sondern geschichtlich getragen sehen, können wir neu anfangen mit der Freiheit.

Der Spannungsgehalt der Intervalle ist (physikalisch nachgewiesen, durch unsere Erfahrung bestätigt) ein kommensurabler Faktor, den zu umgehen nur durch Ausflüchte in Klangwelten ohne diese Spannungsverhältnisse möglich ist: das heißt in Klangwelten, die außerhalb unseres musikalischen Denkens liegen.

Es wäre noch zu bemerken, daß der neuerdings übliche Gebrauch permanent anwesender, übermäßig spannungsreicher Intervalle sich nachgerade zu einem „Slang“ entwickelt hat. Hier wird eine neue wählerische Arbeitsweise notwendig. Ähnlich, wie es der Sprache ergangen ist, wo das Bombardement durch das Außerordentliche zur Abstumpfung führte, muß auch von der Musik eine größere Mannigfaltigkeit und Geschmeidigkeit erwartet werden, wenn ihre „Sprache“ nicht erstarren soll. In Werken, wie Boulez' „Marteau sans maître“, Nonos „La terra e la compagna“ und Stockhausens „Gruppen“ zeichnen sich in oft glänzenden Resultaten Möglichkeiten auf diesem Wege ab.

Ein Wort zu den Formen. Vielleicht ist es falsch, zu glauben, daß Gebilde, wie etwa die Sonatenform, heute noch irgendeine konstruktive Bedeutung haben könnten. Mit der Aufgabe der funktionsharmonischen Begriffe hat sich ihre Gestalt jedenfalls verändert. Trotz des Erlöschens einiger ihrer typischen Lebenselemente sind jedoch andere, ebenso typische Gestaltungsfaktoren stehengeblieben, existieren Spannungen weiter; und neue Polaritäten sind erfunden worden und lassen sich weiter erfinden, die der Schönheit dieser alten Form wieder näherkommen, unter neuen Aspekten, mit neuen Mitteln.

Selbstbegrenzung macht frei

Mittel erschöpfen sich schneller als Formen, und das Massaker einer Form entsteht meist aus Empörung über den Mangel an Mitteln, sie zu füllen. Es könnten selbst Begriffe wie Passacaglia, Fuge und Variation durch einen schwebenden und freien Gebrauch unserer Mittel neue Authentizität erhalten. Ihre Strukturen haben einige schöpferische Valeurs in sich aufgenommen, die der Phantasie Grenzen setzen und gerade dadurch sie zugleich befruchten. Hier wird auch die absolute Autorität der Dodekaphonie in Frage gestellt werden müssen. Auch sie ist bereits ein Phänomen der Geschichte, aber auch von ihr hängen wir indirekt ab. Auch aus ihr haben wir vielfältiges Material, vielerlei Anregungen und neue Ideen gewonnen — aber auch hier müssen Sanktionen gebrochen werden. Da ist freilich kein großer Spielraum gelassen für die Jagd nach frischen Parolen und kunstfeindlichen Sensationen, nach glatten Gebrauchsanweisungen für eilfertige Amateure in mittelmäßigen Bereichen.

Hier ist nur Raum für die Verfeinerung der Mittel, für die Klärung, für das Zustoßen auf die Essenz, wo man sich ein Werk nur in seiner Bedingtheit durch die Mittel vorstellt, wo man an das Werk nicht mit einem vorgefaßten „Programm“ oder von

erdachten „Wirkungen“ aus herangeht. Die Unruhe, die statt des Zentrums, des eigentlichen Raumes der Musik, nur die Oberfläche des Neuen sucht, dieser ausschließliche Geschmack am Neuen um seiner selbst willen ist das bilderstürmerische Produkt einer falschen Romantik, ein Gefühl, von dem Paul Valéry sagt, daß es eine Entartung des kritischen Sinnes verrate. Nur den zieht das Neue unwiderstehlich an, der sich vom bloßen Wechsel die größte Erregung verspricht. Meisterschaft heißt, wie das Wort selbst sagt, die Kunstmittel beherrschen, ohne sich von ihnen beherrschen zu lassen.

Spröde und unbequem sind die Forderungen, die das Abstraktum der Kunst stellt, und sie wehrt sich gegen die Sicherheit, gegen unlebendige Schablone, gegen die Routine. Wir haben es heute mit einer späten, nervösen und verspielten Materie zu tun, die wieder in Fluß zu bringen, neu zu sehen, neu zu interpretieren wäre.

Wenn die Anstrengungen in dieser Richtung gehen, wenn eine kritische Rückwendung der Objekte auf sich selbst beginnt, dann verhindern sich die Entstellung und der Untergang der geistigen und philosophischen Bedeutung der Kunst von selbst. Nicht durch Reaktion, nicht durch Verleugnung, Verneinung oder Annullierung, sondern durch Aufbrechen, Aufbrechen, Behämmern und Befeuern könnte da etwas entstehen, das würdig in das olympische Licht unserer Geschichte zu treten vermag.

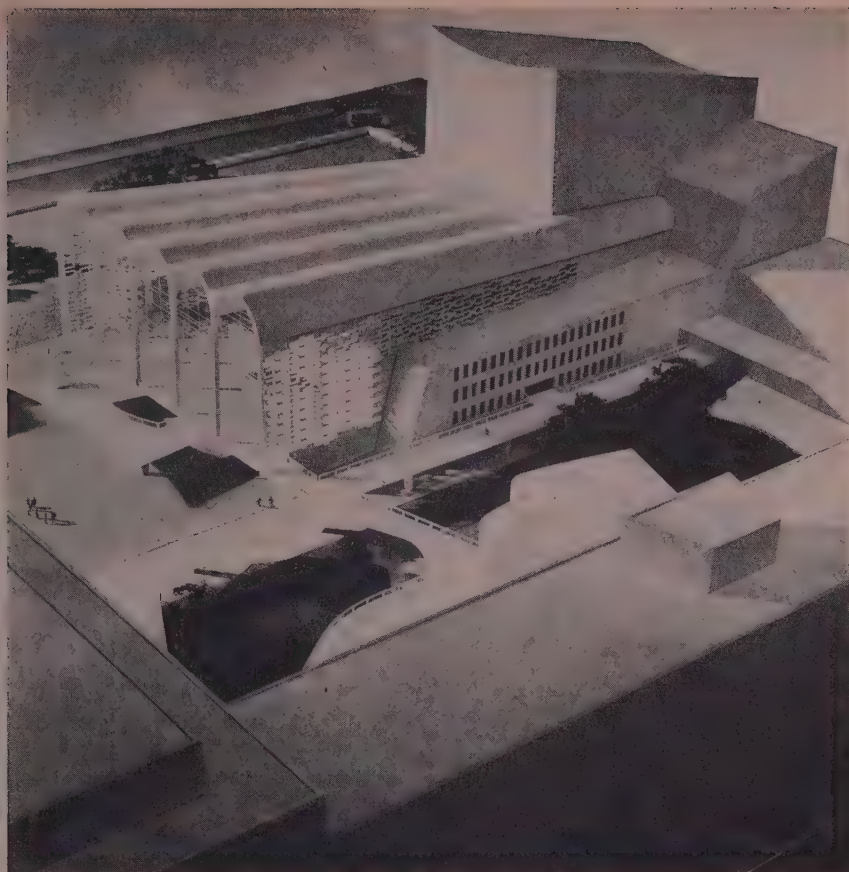
Sechs Architekten spielen mit Bauklötzen

Unter diesem Titel schrieb Otto Zoff in der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“ über das neue, in New York geplante Zentrum für Oper, Theater und Ballett:

Daß die Amerikaner gern mit dem Größten, Mächtigsten und Teuersten von der Welt auftrumpfen, ist hinreichend bekannt. Wenn sie aber jetzt erklären, daß das Lincoln-Kunst-Zentrum, das in Manhattan gebaut wird, seinesgleichen in der Welt nicht hat, so haben sie recht. Die Kosten des Projekts werden auf 75 Millionen Dollar geschätzt. Zählt man noch die Kosten für die sich später anschließenden Neubauten dazu, so wird man mit 200 Millionen Dollar kaum auskommen.

Präsident Eisenhower kam von Washington herbeigeflogen, um den ersten Spatenstich zu tun. Es war eine außerordentliche Feier: Wer immer ein wenig auf sich hielt, war dabei, alle Würdenträger, Gouverneur Rockefeller und Oberbürgermeister Wagner vor allem, lächelten unermüdlich in die vielen Kameras hinein; und Eisenhower hatte, auf Wunsch der Fotografen, seinen Spatenstich noch dreimal zu wiederholen, immer mit demselben knabenhaften Grinsen. Mehr als 12 000 Menschen drängten sich auf dem Bauplatz zusammen. Die Tauben und Eichhörnchen im Central Park, der nicht weitab liegt, flatterten und sprangen verwirrt umher. Dazu spielten unter einem grünweißen Zelt das Philharmoniker.

Sechs der prominentesten amerikanischen Architekten sind berufen worden, das neue Weltwunder zu errichten. Jeder von ihnen ist eine eigenwillige und kompromißfeindliche Persönlichkeit. Die „New York Times“ schrieb vor einiger Zeit: „Nehmen wir an, daß



Lincoln Center
in New York
Modell

sechs große Pianisten — Horowitz, Novaes, Serkin, Rubinstein, Richter und Backhaus — in ein Zimmer gesetzt würden mit der Weisung, es nicht früher zu verlassen, als bis sie sich über die korrekte Interpretation der Mondscheinsonate von Beethoven geeinigt hätten — wie viele Jahrzehnte vergingen darüber wohl?"

Die Großen Sechs stehen unter der Leitung des Architekten Wallace K. Harrison, der schon beim Rockefeller Building und bei den Bauten der Vereinten Nationen dieselbe Funktion ausgeübt hat: die des obersten Dirigenten und unentwegten Friedensstifters. Einst schrieb er in einem Essay die lapidare Feststellung nieder: „Architektur wird heutzutage von Männern gemacht, die rund um einen Tisch sitzen.“ Tatsächlich, die sechs Meister sitzen seit mehr als einem Jahr beisammen, schieben auf einem unwahrscheinlich großen Tisch Bauklötze hin und her, über deren Dächer Wolken von Zigarrenrauch ziehen, und sind darüber einig geworden, wie die einzelnen Gebäude aussehen sollen. Freilich, wo sie stehen werden, schafft noch immer Kopfzerbrechen. Die Baumeister sind, außer Harrison: Max Abramowitz, Philip Johnson, Gordon Bunschaft, Eero Saarinen und Pietro Belluschi. Zu ihnen gesellen sich als Berater der Direktor des Museums für Moderne Kunst, René d'Harnoncourt, und Gouverneur Nelson Rockefeller, den noch nie die Zuversicht, daß er von allen Menschen alles am besten weiß, verlassen hat. Die Herren sind über-

arbeitet, rings im Lande und auch in den andern Kontinenten schießen ihre Gebäude hoch, wobei es sich jedesmal um mindestens dreihunderttausend Dollar Konstruktionswerte handeln mag. Harrisons Lieblingsargumente lauten: „Verdammt nochmal“ und „Quatsch“. Die Meister haben sich darauf geeinigt, daß nur Einstimmigkeit entscheiden soll.

Die zwölf Morgen, die jetzt im oberen Manhattan freigemacht werden, zwischen der Neunundfünfzigsten und der Fünfundsechzigsten Straße, dicht am Broadway, werden die folgenden Kolosse tragen: erstens die neue Metropolitan Opera, zweitens das Haus der New Yorker Philharmonie (denn die ehrwürdige Carnegie Hall wird niedergerissen), drittens eine Ballettbühne, viertens ein Schauspielhaus, fünftens eine Bibliothek und sechstens das Konservatorium, die Juilliard School of Music. Dazu kommen ein Riesenrestaurant und ein Musikpavillon im Freien. Die Gebäude werden sich um einen Platz gruppieren. Im Süden dieses Gebäudekomplexes, der den offiziellen Titel „Lincoln Center for the Performing Arts“ trägt, werden sich anschließen: die neue katholische Fordham-Universität, das Hauptquartier des Roten Kreuzes und eine moderne Wohnsiedlung. Und schon jetzt erklären einige der Architekten, daß der Raum nicht ausreichen werde.

Wenn der Gouverneur gesagt hat: „Was hier vor sich geht, ist nichts anderes als eine Umwandlung der Stadt New York selbst“, so hat er nicht ganz unrecht.

Von einer Fläche, die so groß ist wie eine Ortschaft, verschwinden die Slums. Die Elendswohnungen, die schon geräumt worden sind (und nicht selten unter bitterem Zwang, mit rebellierenden Schreien der Frauen und Kinder), starren blind und zahnlos ins Leere — die Hacke hat ihre trostlosen Gedärme ausgegraben.

Das schwerste Amt trägt selbstverständlich der vierundsechzigjährige Harrison, der in Worcester in Massachusetts geboren ist. Es ist ein beglückend aufregendes Martyrium. Seine Vergangenheit und Schulung war rein traditionalistisch. Als Student der Architektur hat er nichts so sehr bewundert wie das Operngebäude von Paris. Ihm gefielen die marmornen Mädchen über Säulen und Balkonen, die so tun, als ob sie tanzten. Erst der größte der amerikanischen Architekten vor der Jahrhundertwende, Louis Sullivan, hat ihm den Kopf zurechtgesetzt: „Die Form folgt der Funktion.“ Er hörte im Jahre 1908 auch den Wiener Adolf Loos: „Ein gutausgedachtes Gebäude benötigt keine Ornamente.“ Und Mies van der Rohe: „Architektur basiert allein auf der Struktur.“ So wurde Harrison nach und nach, nicht ohne Widerstände, ein prominenter Vertreter jener internationalen Schule, die man mit „Achtung! Glas!“ überschreiben könnte. Alle Baumeister des Lincoln-Center-Projektes gehören diesem internationalen Stil an.

Harrison hat seine Erfahrungen. Er erzählt von den Jahren, da die Gebäude der Vereinten Nationen entworfen worden sind: „Die Hälfte glaubte an ein Ding, und die andere Hälfte an ein anderes Ding. Ich packte den Stier bei den Hörnern und traf die Entscheidung. Ihr werdet mich dafür hassen, sagte ich, und ich behielt recht. Monsieur Le Corbusier hat mich nie mehr eines Wortes gewürdigt. Dieses Mal weigere ich mich, allein zu entscheiden. Ich will dieses böse Erlebnis nicht noch einmal mitmachen. Damals mußte ich für sechs Monate ins Krankenhaus.“

Neue Noten

Peter Racine Fricker: *Nocturne and Scherzo for Piano duet* (Schott, London).

Der 39jährige Fricker, mit Britten und Tippett der namhafteste englische Komponist der Gegenwart, gibt in seinem Opus 23 eine erstaunlich persönlich geprägte Kammermusik, die deshalb so einnehmend erscheint, weil sie weder einer bestimmten Schule noch einem bestimmten System verpflichtet ist. Jeder Takt des langsamen Einleitungssatzes (Nocturne) in seiner weitgespannten melodischen Struktur und des brillanten Scherzos im $\frac{5}{8}$ -Takt verrät die eigenwillige, charaktervolle Handschrift eines Musikers, der eminent klavieristisch empfindet und die vier Stimmen in „Führung und Geleit“ zu einer organischen Einheit zu verbinden weiß. Ein kraftvolles, kühnes Musikantentum spricht aus diesem Werk ebenso wie klangsprühender Humor und elegante Empfindsamkeit. Das

geistvolle Scherzo ist in seiner huschenden Beredsamkeit, seinem Witz, seiner erfrischenden rhythmischen Intensität ein Meisterwerk prägnanter Thematik und transparenter Klanglichkeit. Da das Werk technisch keine allzugroßen Ansprüche stellt, dürfte es nicht nur Virtuosen, sondern auch jungen, noch in der Ausbildung stehenden Klavierspielern zugänglich sein, die nach wertvoller moderner Musik suchen. E. Lt.

Ernst Krenek: *Elf Transparente für Orchester, Studienpartitur* (B. Schott's Söhne, Mainz)

Aus der produktiven Fülle des Schaffens von Ernst Krenek sind jetzt die 1954 für das Louisville-Orchester geschriebenen „Elf Transparente“ im Druck erschienen. Deutlich ist die Funktion des Werkes spürbar: Die Partitur bietet einem Orchester Gelegenheit, Brillanz, instrumentales Können, aber auch wirkliche Musikalität zu zeigen. Die meist nur zweiminütigen Sätze sind abwechslungsreich geschrieben, bilden aber im Zusammenhang eine strukturelle Einheit. Das Werk, dessen Besetzung über ein Beethovenorchester nicht hinausgeht, dürfte sich als ein dankbarer Beitrag zur zeitgenössischen Orchesterliteratur erweisen.

HJS

Ernst Pepping: *Te Deum für Chor, zwei Solostimmen und Orchester* (Bärenreiter-Verlag, Kassel).

Die Dreiteiligkeit des Werkes — „Te Deum laudamus“, „Tu Rex gloriae“ und „Salvum fac populum“ — entspricht der inhaltlichen Gliederung des Ambrosianischen Lobgesangs. In dieser Komposition versucht Pepping zum erstenmal in seinem Schaffen, Chor, Soli und Orchester zu vereinen. Während der Chorpart in sich selbst abgeschlossen und besonders in der großen Fuge im zweiten Teil sehr kraftvoll gestaltet ist, wechselt das orchestrale Klangbild von spröden Unisonoläufen zu breitangelegten, brucknerischen Akkordfolgen. Die teilweise sehr dichte Instrumentation bringt es mit sich, daß Chor und Orchester nicht immer in einem idealen Verhältnis zueinander stehen und dadurch der klanglich und formell gut aufgebaute Vokalsatz verdeckt wird.

H. P. H.

Rudolf Kelterborn: „Elegie“, *Kammerkantate* (edition modern, münchen)

Der junge Schweizer Rudolf Kelterborn zeigt sich in dieser Kammerkantate für Mezzosopran als ein linear empfindender Komponist, der den zugrunde liegenden Dichtungen (je drei Gesänge der Sappho und von Georg Trakl) höchst behutsam, immer aber mit kontinuierlicher melodischer Spannung nachspürt. Dem poetischen Rang der Texte, ihrer Musikalität, ihrem rein lyrischen Wortsinn ist der Komponist nicht nur in der verfeinerten, verinnerlichten Führung der Gesangsstimme ausdrucksvoll hingegeben, sondern ihr elegischer Charakter strahlt auch auf das aparte, durchsichtig eingesetzte Instrumentarium (Oboe, Viola, Cembalo und kleines Schlagzeug) aus. Die impressionistische Struktur dieser sechs Stücke (drei Gesänge an Aphrodite, drei Gesänge an den Kriegsgott) besticht durch ihre klangmalerischen wie melodischen Reize. E. Lt.

NOTIZEN

Zum Gedächtnis

Im Alter von 55 Jahren starb Heinrich Köhler-Helffrich an den Folgen eines Schlaganfalls. Er war zuerst Oberspielleiter der Oper in Mannheim, Saarbrücken und Breslau. Nach dem zweiten Weltkrieg wurde er Kulturreferent bei der Landesbezirksverwaltung Nordbaden. In Heidelberg hat er sich als fortschrittlicher, zielbewußter Intendant und als erfindungsreicher Regisseur um das moderne Musiktheater sehr verdient gemacht. Mit den bescheidenen Mitteln eines kleinstädtischen Instituts sind ihm damals Aufführungen gelungen, die in ganz Deutschland Beachtung fanden. Von 1949 bis 1953 leitete Köhler-Helffrich das Hessische Staatstheater in Wiesbaden. Die Wiederbelebung der Internationalen Maifestspiele war hier eine seiner weittragenden Ideen. Zuletzt arbeitete er bei der Kulturabteilung des Auswärtigen Amtes in Bonn.

Bühne

Die Bayerische Staatsoper hat die Fernsehoper „Serafine“ von Heinrich Sutermeister zur szenischen Uraufführung im Cuvilliéstheater angenommen. Am gleichen Abend wird die Kammeroper „Des Simplicius Simplicissimus Jugend“ von Karl Amadeus Hartmann neuinszeniert.

Das diesjährige Holland-Festival soll am 15. Juni mit der Uraufführung der Oper „Martin Corda D. P.“ von Henk Badings eröffnet werden.

Eine Neufassung von Hans Werner Henzes Ballett „Der Idiot“ kam in Berlin unter der Leitung von Tatjana Gsovsky heraus.

Zum 75jährigen Bestehen der Ungarischen Staatsoper wurde eine Festwoche in Budapest veranstaltet. Auf dem Programm standen auch Werke von Zoltán Kodály („Die Spinnstube“) und Béla Bartók: „Herzog Blaubarts Burg“ sowie die Ballette „Der holzgeschnitzte Prinz“ und „Der wunderbare Mandarin“.

Herbert von Karajan wird in Wien die österreichische Erstaufführung der Oper „Mord im Dom“ von Ildebrando Pizzetti dirigieren.

Das Hessische Landestheater in Darmstadt plant die dramatische Kantate „Die Mauer“ von Hans Ulrich Engelmann.

Die Opernsaison in Tokio begann mit „Johanna auf dem Scheiterhaufen“ von Arthur Honegger. In der Titelrolle war die berühmte japanische Schauspielerin M. Kusabue zu sehen. Dirigent: Hiroyuki Iwaki.

Die szenische Uraufführung der „Variation“ von Marcel Mihailovici findet in Bielefeld statt.

Das Landestheater Linz kündigt die österreichische Erstaufführung der Oper „Romeo und Julia“ von Heinrich Sutermeister an.

Konzert

In Mainz ist ein Studio für Neue Musik gegründet worden. Das erste Konzert hatte mit Kammermusik von Paul Hindemith (Cellosonate op. 11, 3; Violinsonate 1939; 5 Lieder aus dem „Marienleben“), Werner Fussen (Musik für Violine und Klavier 1949) und Diether de la Motte (6 Miniaturen für Klaviertrio 1959) einen großen Erfolg.

Ein neues Werk von Jean Françaix, „Concerto pour clavecin et ensemble instrumental“ wurde in Paris uraufgeführt.

Die amerikanische Erstaufführung der „Variationen über ein caribisches Thema“ von Werner Egk fand in Kansas City statt.

Im vierten Akademie-Konzert des Bayerischen Staatsorchesters dirigierte Robert Heger die Uraufführung des „Nottornos“, 3 Gesänge für Sopran und Orchester op. 14, von Laci Boldemann. Die Solistin war Ilse Hollweg.

„Fantasie über B-A-C-H für 2 konzertante Klaviere und Orchester“ von Wolfgang Fortner und „Victoire de Guernica“ von Luigi Nono standen auf dem Programm des XI. Sinfoniekonzerts der Warschauer Philharmonie. Dirigent: Andrzej Markowski. Solisten: Janina Baster und Janusz Dolny.

Die deutsche Erstaufführung des Klavierkonzerts von Alexis Haieff fand in Reutlingen statt. Sondra Bianca aus New York spielte mit dem Schwäbischen Symphonie-Orchester unter der Leitung von Hans-Jürgen Walther.

Rundfunk

Auf Einladung des japanischen Rundfunks dirigierte der französische Komponist André Jolivet eigene Werke und hielt einige Vorträge über moderne Musik. Die Nordwestdeutsche Musik-Akademie in Detmold ladet zur 5. Tonmeistertagung vom 18. bis 21. Oktober ein.

Radio Zagreb zeichnet sich neuerdings durch eine intensive Pflege der Neuen Musik aus. In letzter Zeit sind verschiedene interessante Sendereihen angelaufen, u. a. „Musik heute“, „Neues Musiktheater“, „Arnold Schönberg, Genie der Neuen Musik“. Programmgestaltung und Texte: Kresimir Fribec.

Musikerziehung

Pierre Boulez wurde als Leiter einer Meisterklasse für Komposition an die Musik-Akademie in Basel berufen. Die diesjährige Hauptarbeitstagung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung ist vom 6. bis 11. Juni in Darmstadt. Im Mittelpunkt des Programms steht eine von Erich Doflein geleitete Arbeitsgemeinschaft mit dem Thema „Geschichtliche Kräfte und Historismus im Musikleben der Gegenwart“.

Im Nürnberger Konservatorium sprach Joseph Haas in einer ihm gewidmeten Feierstunde über „Toleranz und Intoleranz im Musikgeschehen der Gegenwart“. Der schwedische Komponist Karl-Birger Blomdahl wurde als Professor für Komposition an die Musikakademien Stockholm verpflichtet.

Ein Opernabend der Badischen Hochschule für Musik in Karlsruhe begann mit zwei Minutenopern von Darius Milhaud: „Die Entführung der Europa“ und „Die verlassene Ariadne“.

Das Robert-Schumann-Konservatorium in Düsseldorf veranstaltete eine Werkwoche für Neue Musik mit dem Thema *Neue Musik in Rußland*.

Eberhard Preußner wurde zum Präsidenten der Salzburger Akademie für Musik und darstellende Kunst, Mozarteum, ernannt.

Der junge deutsche Theorielehrer und Komponist Günther Becker, der in Griechenland lebt, hält am Staatlichen Odeion Athen Vorträge über die Neue Musik mit Analysen einzelner Werke von Anton Webern, Pierre Boulez, Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen und Bo Nilsson.

Das Bayerische Staatskonservatorium der Musik in Würzburg eröffnete die Reihe seiner öffentlichen Veranstaltungen mit einem modernen Orchesterkonzert. Der Direktor des Instituts, Hanns Reinartz, dirigierte „Simple Symphony“ von Benjamin Britten, „Kleines Konzert für Klarinette und Orchester“ von Rochus Gebhardt, „Furioso“ von Rolf Liebermann und „Peter und der Wolf“ von Serge Prokofieff.

Kunst und Künstler

Hans Werner Henze wurde zum ordentlichen Mitglied der Berliner Akademie der Künste gewählt.

Benjamin Britten arbeitet an einer neuen Oper nach Shakespeares Lustspiel „Ein Sommernachtstraum“.

Der große österreichische Staatspreis 1960 wurde den Komponisten Alfred Uhl und Theodor Berger zuerkannt.

Die Kammermusik-Gesellschaft von Baltimore hat bei Leon Kirchner ein Konzert für Geige, Cello, Bläser und Schlagzeug bestellt.

Jean Anouilh will mit der Komponistin Marguerite Monnot ein neuartiges Musical schreiben. In einer Art Revue sollen die interessantesten Gestalten aus den bisherigen Werken des Dichters in einer neuen Handlung zusammen auftreten.

Oscar Fritz Schuh, Generalintendant der Städtischen Bühnen in Köln, wurde mit dem Großen Ehrenzeichen der Republik Österreich für seine Verdienste um die Salzburger Festspiele ausgezeichnet.

Darius Milhaud schrieb eine neue Bühnenmusik zu Brechts „Mutter Courage“ für die New-Yorker Aufführung der Chronik.

Igor Strawinsky schenkte das Autograph seiner Oper „The Rake's Progress“ der University of Southern California.

Armin Schibler hat das im Auftrag von Wolfgang Schneiderhan geschriebene Violinkonzert beendet. Die Uraufführung soll während der diesjährigen Luzerner Festwochen stattfinden. Ein neues „Konzert für Schlagzeug und Orchester“ kündigt die Zürcher Tonhalle für die Saison 1960/61 an. Zur Zeit schreibt Schibler eine Fernsehoper „Das Protokoll“ für einen Schauspieler, drei Sänger und ein Instrumentalensemble. Der Text stammt vom Komponisten.

Der 77jährige ungarische Komponist Zoltá Kodály hat die 21 Jahre alte Musikstudentin Sara Peceli geheiratet.

Nach einem Text von Felicien Marceau komponierte Henri Barraud seine Oper „Lavina“.

Peter Ronnefeld, ein Schüler von Boris Blacher, arbeitet an der Partitur seiner Oper „Die Ameise“. Das Libretto schrieb der Komponist selbst.

Verschiedenes

Die amerikanische Fromm Foundation hat 12 Kompositionsaufträge vergeben. Leon Kirchner soll eine Oper schreiben. Die anderen amerikanischen Komponisten Milton Babbitt, Arthur Berger, Elliott Carter, Aaron Copland, Lukas Foss, Earl Kim, Ernst Krenek und Gunther Schuller werden Instrumentalstücke und Vokalwerke liefern. Die drei ausländischen Komponisten sind Alberto Ginastera (Argentinien), Luciano Berio (Italien) und Odedo Parios (Israel).

Der künstlerische Leiter der Edinburgher Festspiele, Robert Ponsonby, trat von seinem Amt zurück, weil er seine Auffassungen über das notwendige Niveau der Veranstaltungen und über die Bedeutung experimenteller Werke für das Programm des Festivals gegenüber der Festspiel-Gesellschaft nicht durchsetzen konnte. Sein Nachfolger ist der Earl of Harewood.

In Winterthur wurde eine Othmar-Schoeck-Gesellschaft gegründet.

Jacques Wildbergers „Concentrum“ für Cembalo wurde von His Master's Voice aufgenommen. Es spielt Antoinette Vischer.

Die Kasseler Musiktage 1960 finden vom 7. bis 10. Oktober statt. Ihnen geht eine Arbeitstagung des Arbeitskreises für Haus- und Jugendmusik voraus.

Der junge sowjetische Wissenschaftler Konstantin Leontiew hat ein elektronisches Instrument konstruiert, das „Farbenmusik“ erzeugen soll. In dem Gerät werden die durch Mikrophone aufgenommenen Töne in elektrische Schwingungen umgesetzt und durch ein elektronisches Steuerungsverfahren einer Lichtprojektionsanlage zugeführt, die sie mit einer Fülle farbigen Lichts auf eine Spezialleinwand projiziert.

Das Kurpfälzische Kammerorchester, Ludwigshafen, Kanalstraße 95, und drei Verlage (Bote & Bock, Mannheimer Musik-Verlag GmbH und Sirius-Verlag) haben einen Kompositionswettbewerb für Kammerorchesterwerke ausgeschrieben. Gesucht werden eine Kammer-sinfonie oder ein größeres Divertimento für Streichorchester mit 4–6 Bläsern, ein Konzert für ein oder zwei Soloinstrumente mit Streichorchesterbegleitung, eine Suite oder eine Sinfonietta für Streicher. Teilnahmeberechtigt sind alle Komponisten, gleichgültig welcher Nationalität. Letzter Einsendetermin ist der 31. März 1960. Nähere Informationen durch das Sekretariat des Kurpfälzischen Kammerorchesters.

Das Schweizerische Tonkünstlerfest 1960 findet am 21. und 22. Mai in La Chaux-de-Fonds statt. Constantin Regamey, Paul Baumgartner, Robert Faller, Arthur Furer, Klaus Huber, Rolf Looser und Robert Suter waren die Juroren. Sie haben 12 von den 49 eingereichten Werken für die vorgesehenen zwei Programme ausgewählt: Festliches Vorspiel für Orgel (Rudolf Moser); „Viri Galilaei“, festliches Proprium für vierstimmigen Chor und Orgel (Oswald Jaeggi); Drei Melodien für tiefe Stimme und Orgel (Paul Mathey); Vier Psalmen für doppelten Chor und Orgel (Bernard Reichel); Drei Chorlieder auf unbekannte Weisen des XIII. Jahrhunderts (Erik Székely); „Siméon“, Kantate für Bariton, Streicher, Oboe, Horn und Orgel (Samuel Ducommun); „Les Vieux Prés“, Dichtung für Chor und Orchester (Jean-Frédéric Perrenoud); Divertimento für Streichtrio (Martin Wendel); „Herbst“, 8 Lieder nach Gedichten von Christian Morgenstern für Altstimme und Klavier (Hermann Haller); Streichquartett Nr. 3 (Caspar Diethelm); Sonate für Cello und Klavier (Hans Haug); „Ein Hafis-Zyklus“ für Bariton, Klaviertrio und Pauken (Ernst Pfiffner).

Diesem Heft ist ein Prospekt der Deutschen Grammophon Gesellschaft mbH., Hamburg, beigelegt.



Pirastro

SAITEN FÜR ALLE STREICHINSTRUMENTE

Neue Kammermusik

CASTELNUOVO-TEDESCO

Quintett

FÜR GITARRE UND STREICH-
QUARTETT op. 143

Stimmen G.=A. 198 DM 18,—
Studienpartitur Ed. Schott 4578
DM 12,—

Das 1950 entstandene Quintett fordert (das Werk ist Andrés Segovia gewidmet!) reifes Können vom Solisten, ist aber jedem guten Streichquartett ohne besondere Schwierigkeit erreichbar. Knapp formuliert, leichtfaßliche Themen, übersichtliche tonale Struktur und sinnfällige Rhythmik dürften das Zusammenspiel und dem Hörer den Zugang zu dieser Musik erleichtern. Köstlich, wie die Gitarre einmal als Generalbaßinstrument, einmal als »fünfter Streicher« behandelt wird, und wie durch Ausnutzung aller technischen Möglichkeiten das Instrument solistisch hervortritt. Geschmackvoll wurden Elemente spanischer Volksmusik eingearbeitet.

**B. SCHOTT'S SÖHNE
MAINZ**

ORCHESTER- WERKE

aus

Carl Gehrmans

Musikförlag

Stockholm

von

Hugo Alfvén · Kurt Atterberg · Natanael Berg · Franz Berwald · Sven Blohm · Karl-Birger Blomdahl · Carl Christiansen · Sixten Eckerberg · Gunnar Ek · Gunnar de Frumerie · Ivar Hellman · Albert Henneberg · Edvin Kallstenius · Maurice Karkoff · Erland v. Koch · Lars-Erik Larsson · Ingvar Lidholm · Ingemar Liljefors · Bo Linde · Selim Palmgren · Wilhelm Peterson-Berger · Ture Rangström · Knudage Riisager · Karl-Olof Robertson · Johan Helmich Roman · Hilding Rosenberg · Yngve Sköld · Ahti Sonninen · Wilhelm Stenhammar · Harald Saeverud · August Söderman · Rune Wahlberg · Dag Wirén

Verlangen Sie bitte den
ausführlichen Katalog

**im Vertrieb von
Breitkopf & Härtel
Wiesbaden**

Der
NORDDEUTSCHE RUNDfunk

sucht für das Sinfonie-Orchester

HAMBURG

Künstlerischer Leiter: Dr. Hans Schmidt-Isserstedt

einen I. Solo-Bratscher

einen Vorgeiger der II. Violinen

einen II. Trompeter

und für das Rundfunk-Orchester

HANNOVER

einen Tubaisten

mit Kontrabaßverpflichtung.

Bewerber, die den besonderen Ansprüchen unserer Orchester zu entsprechen glauben, richten ihre Bewerbung (Lebenslauf) möglichst umgehend an die

Personalabteilung des Norddeutschen
Rundfunks, Hamburg 13
Rothenbaumchaussee 132/134

KURT BOSSLER

Drei Orgelstücke

Präludium und Fuge

Toccata

Chaconne

(Auff.=Dauer 6 $\frac{1}{2}$, 7 und 7 $\frac{1}{2}$ Min.)

6,— EM 821

„Dem Spieler sind in den toccatisch=virtuososen Partien dankbare Aufgaben gestellt. Interessant ist daneben die durchaus tonale Verwendung von zwölftönigen Themen... eine durchaus eigenständige Auseinandersetzung mit dem Problem der Zeit.“
(Musik und Kirche)

VERLAG MERSEBURGER
BERLIN = NIKOLASSE

Jetzt kaufen!
Preise stark herabgesetzt
für **SCHREIBMASCHINEN**
aus Vorführung u. Retoure
trotzdem 24 Raten. Umtauschrecht
Fordern Sie Gratis-Katalog Y 890
NÖTHEL & Co. Deutschlands größtes
Büromaschinenhaus
Götingen, Weender Straße 11



AUFFÜHRUNGSANGEBOT
ELENKA

Komische Oper in 3 Akten

ERICH JUNKELMANN

Schloß Lustheim bei Schleißheim Obb.

Zukunftssichere Elektronenorgeln

nur vom ersten europäischen Fachgeschäft für Haus,
Schule und Orchester!

Verlangen Sie bitte Vorführung — Katalog!

FELIX KRIEN, Elektronenorgel-Haus

KREFELD-UERDINGEN

Am Rheintor 5 • Tel. 4 02 06

Soeben erschienen:

LUCIANO CHAILLY

SONATA TRITEMATICA Nr. 3

für Kammerorchester

gedruckte Taschenpartitur DM 12,—

SONATA TRITEMATICA Nr. 6

für Klavier

gedruckte Ausgabe

DM 8,—

BERLIN W 15
Meinekestraße 10

AHN & SIMROCK

WIESBADEN
Schützenhofstraße 4

Prière de vous référer toujours à notre revue.



Guter Rat ist teuer

Heute sehen die Geschäfte anders aus als vor fünf Jahren, und morgen werden sie im kleinen wie im großen anders sein, schon weil die Grundlage der Umsätze mit dem Inkrafttreten der Europäischen Gemeinschaft sich ändert. Man muß daher wissen, was sich an den Märkten abspielt. Der Kaufmann braucht zuverlässige Informationen; Informationen, die sich lohnen und die sich bezahlt machen. Diese findet er an jedem Tag im

Blick durch die Wirtschaft

Bestellungen auf Abonnements und Probenummern
nimmt entgegen der „Blick durch die Wirtschaft“,
Vertriebsabteilung, Frankfurt am Main, Börsenstraße 2-4

Der „Blick durch die Wirtschaft“
wird herausgegeben von der Wirtschaftsredaktion
der Frankfurter Allgemeinen Zeitung

NEUE MUSIK IN NOTEN UND BÜCHERN

Soeben erschienen:

FRANK MARTIN:

Sonate pour violon et piano
Chaconne pour violoncello et piano
Quatre pièces breves pour la guitare

NIKOS SKALKOTTAS:

Bolero pour violoncello et piano

ERICH URBANNER:

Acht Stücke für Flöte und Klavier

Aus dem Schaffen der Avantgarde:

SYLVANO BUSSOTTI:

Five piano pieces for David Tudor

ROMAN HAUBENSTOCK-RAMATI:

Interpolation — mobile pour flûte (1, 2, 3)

Erhältlich in jeder Musikalienhandlung!

UNIVERSAL EDITION



FRIEDRICH VOSS

Symphonie Nr. 1 (1958/59)

PB 3826 Studienpartitur DM 6,—

BREITKOPF & HÄRTEL · WIESBADEN

Gerhart von Westerman

„Promethäische Fantasie“

Oper in 4 Akten · Text vom Komponisten

Uraufführung: 2. Februar 1960 Dortmund

Klavierauszug 50,— DM · Textbuch 1,80 DM

Zum 65. Geburtstag erschien:

„Gerhart von Westerman —

Eine kleine Monographie“

mit Beiträgen von H. H. Stuckenschmidt und

Peter Wackernagel, mit vollständigem Werkverzeichnis 3,— DM

BOTE & BOCK · BERLIN · Wiesbaden

Soeben erschienen:

JÜRGEN BAUR: Vom tiefinnern Sang, 4 Loralieder für
mittlere Stimme und Klavier (CL 5857) . . . DM 5,—

HEIMO ERBSE: op. 17 Drei Mörike-Lieder für mittlere
Stimme und Klavier (CL 5862) DM 5,—

HENRY LITOLFF'S VERLAG / C. F. PETERS · FRANKFURT

Schallplattenantiquariat Hoehn

München 2, Theatinerstr. 44/2, Eingang Perusa-Passage.

Reiche Auswahl an neuwertigen ant. Langspielplatten:
Oper, Operette, Orat., Symphonien, Instr. Raritäten, etc.



PYRAMID

SAITEN

für alle Streich- und Zupfinstrumente

DÜSSELDORF

ROBERT-SCHUMANN-KONSERVATORIUM

Direktor: Prof. Dr. Joseph Neyses

Meister- und Ausbildungsklassen für alle Instrumente, Gesang, Dirigieren und Komposition / Opernschule /
Orchesterschule / Seminar für Privatmusiklehrer / Seminar für Kath. Kirchenmusik / Abteilung für Toningenieur.

Auskunft und Anmeldung: Sekretariat Düsseldorf, Inselstraße 27/1, Ruf 446332

Soeben erschienen:

Hans Ulrich Engelmann

KLAVIERSTÜCKE op. 5 (1950)

DM 7,—

BERLIN W 15
Meinekestraße 10

AHN & SIMROCK

WIESBADEN
Schützenhofstraße 4

Vi preghiamo di riferirsi sempre alla nostra rivista.

ZEITGENÖSSISCHE FLÖTENMUSIK

DANTE ALDERIGHI

Divertimento

für Flöte und Klavier

(4 Min.) DM 5,50

LUCIANO BERIO

Sequenza

für Flöte solo

(6 Min.) DM 5,50

GOFFREDO PETRASSI

Dialogo angelico

für zwei Flöten

(4,30 Min.) DM 4,—

CARLO PROSPERI

Filigrane

für Flöte solo

DM 6,80

LUCIANO SGRIZZI

Capriccio

für Flöte und Kammerorchester

(Klav., Cel., Pk., Schl., Str.)

(11,40 Min.)

Aufführungsmaterial leihweise

Klavierauszug DM 18,—

ROMAN VLAD

Sonatina

für Flöte und Klavier

DM 6,80

SUVINI ZERBONI · MAILAND

Deutsche Alleinvertretung:

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

Neuerscheinung

ERNST KRENEK

Capriccio

FÜR VIOLONCELLO UND
ORCHESTER

Orchesterbesetzung: 1 · 1 · 1 · 1

— 1 · 1 · 1 · 0 — P.S. — Hfe. ·

Cel. — Str.

Aufführungsdauer: ca. 10 Minuten

Klavierauszug Ed. Schott 4792/

U. E. 12 868

DM 6,—

Orchestermaterial leihweise

Das 1955 im Auftrage der Stadt Darmstadt anlässlich der 10. Internationalen Ferienkurse für Neue Musik geschriebene Werk stellt eine beispielhafte Verschmelzung von Zwölftontechnik und klassischer Kompositionsweise dar, ermöglicht durch das Herauslösen kleiner motivischer Bausteine aus dem Material der zugrunde liegenden Reihe. So entstand ein in seiner formalen Gestalt leicht erfaßbares, im Widerspiegel verschiedenster kompositorischer Kräfte kurzweiliges, häufig in Zeitmaß und Faktur wechselndes Capriccio, das einem versierten Cellisten keine unlösbaren Probleme stellt, in der Gestaltung aber große Vielseitigkeit erfordert.

Im Gemeinschaftsverlag

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

UNIVERSAL EDITION AG. · WIEN

ARNOLD SCHOENBERG

Nachgelassene Werke

Moses und Aron

Oper in drei Akten,

Dichtung nach der Heiligen Schrift vom Komponisten

Klavierauszug - 320 Seiten - DM 45,—

Textbuch DM 1,50

Von heute auf morgen

Oper in einem Akt von Max Blonda

Klavierauszug DM 30,—

Arnold Schoenberg - Briefe

Ausgewählt und herausgegeben von Erwin Stein

312 Seiten - Ganzleinen DM 24,—

Die formbildenden Tendenzen der Harmonie

Aus dem Englischen zum ersten Male

ins Deutsche übertragen und herausgegeben

von Erwin Stein

200 Seiten - 172 Notenbeispiele - Ganzleinen DM 18,—

im Verlag von

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ